

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ŒIL (1970) D'IRENE F. WHITTOME : LE REGARD FERTILE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
ANNIE BINETTE

AVRIL 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Voici l'aboutissement d'un travail de réflexion échelonné sur plusieurs années. À la base de cette entreprise, un projet universitaire réunissant des membres de l'Université du Québec à Montréal, de l'Université de Montréal et de l'Université Concordia, autour d'une problématique s'articulant sur le thème de la frontière dans une petite communauté frontalière des Cantons-de-l'Est. Comble de l'ironie, ce n'est pas la limite de l'Autre que j'ai pu découvrir à travers cette expérience des plus enrichissantes, mais bien un être d'exception. Ces stages m'ont permis de côtoyer une femme singulière, vivant dans son imaginaire et en constante recherche d'élaboration conceptuelle. Irene F. Whittome femme de symboles.

Peu à peu, cette percée lente dans un environnement personnel et nouveau s'agrandissait et l'admiration pour l'œuvre d'Irene F. Whittome s'installa définitivement. Je connaissais à ce moment son travail, mais les œuvres se sont mises à me parler davantage : j'avais envie de décoder le langage whittomien. Mon intérêt pour la psychanalyse freudienne et lacanienne, l'anthropologie et la symbolique universelle semblaient rejoindre les constructions plastiques de Whittome. En fait, ses disciplines m'apparaissaient se concentrer, se concrétiser de manière matérielle à travers diverses propositions artistiques.

Je tiens à remercier mon directeur Laurier Lacroix, qui a fait preuve d'une patience exemplaire, d'une ouverture remarquable à l'égard d'un projet si peu orthodoxe et la confiance qu'il a su m'insuffler lors de la rédaction de ce mémoire. Je veux aussi souligner le support de ma fidèle amie, Julie Bélisle et de ma sœur Marie-Josée Binette pour leurs encouragements soutenus. Un remerciement particulier s'adresse à Fernande Saint-Martin, sans qui ce mémoire aurait connu une toute autre approche.

Je dédie ce mémoire à tous ceux qui ont envie de découvrir l'univers symbolique d'Irene F. Whittome ainsi qu'aux narcisses de ce monde.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
FIGURE	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
 Chapitre 1	
<i>L'ŒIL (1970) : une description</i>	6
 1.1 Introduction	6
1.2 Œil et fissures	9
1.3 Anneau métallique et miroir liquide	16
1.4 Boules de coton et boîte symbolique	18
1.5 Composition et échos plastiques	20
1.6 Conclusion	22
 Chapitre 2	
Narcisse : du symbole au mythe	25
 2.1 Introduction	25
2.2 Symbolique du narcisse	27
2.3 Narcisse tel que vu par Ovide	33
2.4 Narcisse et Conon	38
2.5 Les autres versions du mythe de Narcisse	40
2.6 Conclusion	42

Chapitre 3	
Narcisse : du mythe à la psychanalyse	45
3.1 Introduction	45
3.2 Balbutiements du narcissisme	47
3.3 Auto-érotisme	50
3.4 Narcissismes primaire et secondaire	53
3.5 Lacan et la stade du miroir	57
3.6 Complexe de castration	60
3.7 Conclusion	63
 Chapitre 4	
L'œil symbolique, mythologique et psychanalytique	66
4.1 Introduction	66
4.2 Liquide narcissique	69
4.3 Le miroir sonore	70
4.4 Le miroir liquide	74
4.5 Thanatos et le miroir réel	81
4.6 L'œil en boîte	85
4.7 L'œil encerclé	86
4.8 L'œil sphérique et l'œil-œuf	87
4.9 L'œil sexuel et buccal	94
4.10 L'œil de <i>L'Œil</i>	98
4.11 Conclusion	107
 CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	114

FIGURE



Figure 1
Irene F. Whittome (née en 1942)
L'ŒIL, 1970
Techniques mixtes
63, 5 x 55, 3 x 10, 1 cm
Musée d'art contemporain de Montréal

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'interprétation d'une œuvre d'art placée sous la thématique de la fertilité au sens large. Une fertilité sous le signe, ou devrai-je dire sous le sens de l'abondance, de la pléthore et du multiple. Additionner et multiplier les possibilités d'interprétation, à partir d'une seule œuvre, *L'Œil* (1970), tel est mon projet. Jugé pour sa qualité emblématique quasi archétypale de la production d'Irene F. Whittome, *L'Œil* incarne une transition permettant une récapitulation plastique de sa production et une œuvre clé dans le sens où elle inaugure une période où l'œil, telle une icône sera investie d'une pluralité de significations. À l'instar d'un point zéro, *L'Œil* contient plusieurs des stratégies plastiques utilisées par l'artiste. D'autre part, cette œuvre demeure proche d'une production postérieure davantage dirigée vers la conceptualisation de multiples musées personnels où l'accumulation et la fétichisation d'objets seront les principales préoccupations.

Une description minutieuse de l'œuvre est le point de départ du mémoire dans le but de faire ressortir les principaux motifs utilisés (l'œil, l'anneau métallique, les boules de coton et la boîte), ainsi que les évocations et les impressions qu'ils engendrent. De là, j'aborde dans le second chapitre, la figure de Narcisse à travers les cinq versions, grecques et romaines connues du mythe, ainsi qu'à travers la légende de Déméter et de sa fille Perséphone. Le troisième chapitre se construit à l'aide de quatre concepts psychanalytiques (narcissismes primaire et secondaire et la période auto-érotique selon Freud, le stade du miroir de Lacan, le complexe de castration) se développant autour de la notion du narcissisme. Dans le dernier chapitre, les différents moments du mythe de Narcisse seront analysés de même que les couples-associations, grâce à la symbolique universelle, telle que vue par Gilbert Durand et Mircea Éliade, à des concepts psychanalytiques, de sorte à structurer mon interprétation de *L'Œil* à la lumière des différents « coagulums de sens » récoltés au cours du développement.

En résumé, les conséquences des fonctions censoriales et « jugeantes » de l'œil, qu'elles soient de nature autoritaires, paternalistes ou issues du surmoi, portent la construction même de l'œuvre dont la surface semble révéler l'intérieur tandis que ses évocations renvoient au registre de la symbolique universelle et de la psychanalyse. Le motif de l'œil, ersatz du phallus qu'il soit mis pour la mère ou l'épouse dans un rapport au complexe de castration (perte de l'œil ou de la vue), ou dans un registre œdipien (perte du membre viril et la peur de perdre la vue). C'est par cet organe, et par le fait même sa fonction visuelle qui est la condition du désir, qu'adviennent et qu'existent les objets sexuels : les seins-sphères ou les seins-œufs, les organes génitaux, les fétiches, etc. Empreinte définitive issue de la matrice à laquelle il fut arraché, le sujet narcissique se structure et se construit à partir de caractéristiques particulières qui se transformeront plus tard en affects, par exemple le sentiment d'unicité, l'amour de soi, la mégalomanie, la toute-puissance, l'immortalité, l'omniscience, l'invulnérabilité et l'autonomie. Dans l'œuvre *L'Œil*, tout est organisé, disposé et construit afin que l'œil du spectateur s'identifie et se confonde à l'organe masculin, sous le registre d'une expérience et d'une

confrontation spéculaire, c'est-à-dire au motif de l'œil. En empruntant le modèle de la cible, l'œuvre *L'Œil* entraîne une prise de conscience, du moins une réflexion, entre le regardant et le regardé, une prise de conscience de l'autre, où alterne le registre réel et le registre illusionniste.

La démarcation qui existe entre la partie visible et la partie invisible de l'objet ne peut exister que dans et par le champ visuel qui prend la forme de l'œuvre d'art *L'Œil*.

MOTS CLÉS : IRENE F. WHITTOME, ŒIL, PSYCHANALYSE, NARCISSE, SYMBOLE

INTRODUCTION

Prenant à vos regards cette parfaite proie,
Du monstre de s'aimer faites-vous un captif ;
Dans les errants filets de vos longs cils de soie
Son gracieux éclat vous retienne pensif
Paul Valéry¹

L'aventure a commencé lorsque j'ai dû présenter mon sujet de mémoire. Mon intention était, tout d'abord, de traiter du thème de la fertilité à travers trois symboles emblématiques dans le travail d'Irene F. Whittome, soit l'œil, l'œuf et la tortue. Au départ, ces trois symboles m'apparaissaient porteurs d'un sens et, d'une valeur archétypale, s'articulant autour de la notion de fertilité. Mon regard était teinté non seulement de cette qualité, mais il était devenu complètement opaque à tout autre approche ou même piste de lecture. À cette étape, la trilogie symbolique semblait un terrain solide, encore vierge et non exploité, plutôt simple à explorer. La perception chronologique de cette succession de symboles, en une espèce d'évolution plastique, et ce malgré les efforts de mes professeurs au cours du baccalauréat de bannir à tout jamais cette idée « rétrograde » de mon esprit candide, me semblait opératoire. C'était comme s'il y avait une transformation symbolique qui procédait, où le symbole mutait pour se transformer en une autre chose. Une logique se traçait et l'artiste nous amenait depuis l'œil vers l'œuf puis vers la tortue. Erreur! Whittome ne lève pas si facilement le voile et ne dicte pas de chemin précis à suivre afin de décoder son travail.

Pour moi, l'œuvre de cette artiste pouvait se résumer à l'emprunt de symboles forts, pour ne pas dire matriciels, pour ensuite les instaurer dans un système rigide, ordonné relevant souvent du rituel, du « faire », d'une *praxis*. Ranger les symboles, les fragments d'objets, de manière archéologique et muséale, du moins à l'image des musées de sciences naturelles, où chaque item est identifié, nommé et classé selon un ordre rigoureux, une classification linnéenne, pour mieux les détourner de

¹ Paul Valéry, *Poésies : album de vers anciens, charmes, amphion, semiramis, la cantate du narcisse. Pièces diverses de toute époque*, Paris, Gallimard, 1969 (1929), p. 65.

leurs sens initial, tels semblaient les principaux aspects de la démarche de Whittome. Quelle naïveté, j'en conviens maintenant.

C'est par la prise de conscience de l'œuvre dessinée, des séries de toutes sortes, de la peinture, des installations, du travail sculptural et photographique, des lithographies et des estampes que, lentement, j'ai compris un peu plus la portée et l'enchevêtrement de concepts et de notions empruntés à différentes disciplines de la production étendue devant laquelle je me trouvais.

Aussi dans un deuxième temps, les choses s'offrirent à moi de manière quelque peu différente. Je me retrouvais avec trois thèmes au lieu d'un seul : la fertilité et l'œil, la fécondation et le symbole de l'œuf, la naissance et la mort avec la tortue totémique. À cela s'ajoutait les figures de Narcisse, Icare et Ulysse, en plus des six œuvres choisies²! Nul besoin de vous dire que je dus, encore une fois, réduire l'ampleur de mes recherches et surtout resserrer et cibler davantage mon objet d'étude.

Cette réflexion m'a conduite dans un troisième temps, alors que mon sujet ne porterait que sur le thème de la fertilité et se construirait à partir d'une œuvre emblématique, à une œuvre pivot de la production whittomienne. C'est là que *L'Œil* (1970)³ s'est imposée et qu'elle fut adoptée. Cette construction m'apparaît comme

² *Narcisse* (1969, Musée des beaux-arts de Montréal), *L'Œil* (1970, Musée d'art contemporain de Montréal), *Clavier ; Notes* (1995, Musée national des beaux-arts du Québec), *Le Musée blanc II* (1975, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Curio ; Fantaisie-Fantasia-Fancy-Phantasterien* (1994, Musée des beaux-arts du Canada) et *Illuminati* (1987, propriété de l'artiste).

³ *L'Œil* (1970, Musée d'art contemporain de Montréal) est exposé en 2005 à la Galerie Simon Blais « Irene F. Whittome »; 2002 « *Bio-fictions* » au Centre de l'image et de l'impression (La Louvière, Belgique); 1999-2000 au Musée national des beaux-arts du Québec dans le cadre de « *Bio-fictions* »; 1997 Musée d'art contemporain de Montréal « Irene F. Whittome »; 1994 au Musée d'art contemporain de Montréal « *La Collection Lavalin du MACM* »; 1981 au 49th Parallel « Irene F. Whittome » au Centre d'art contemporain canadien à New York; 1981 « Irene F. Whittome 1975-1980 » à la Art Gallery of Vancouver; Winnipeg Art Gallery, Art Gallery of Hamilton, 1980 « Irene F. Whittome 1975-1980 » au Musée des beaux-arts de Montréal dans la section *Musée blanc* (423), et en 1972 « Irene F. Whittome » à la Galerie Martal à Montréal. Pour les écrits : Johanne Lamoureux, *Irene F. Whittome : bio-fictions*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2000, 141 p., Laurier Lacroix, « Narcisse plonge : sur deux séries récentes d'Irene F. Whittome », *Vie des arts*, vol. XXXI, n° 126, mars/printemps 1987, p. 32-33, Jacqueline Fry, *Irene F. Whittome 1975-1980*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, 90 p., René Payant, « Irene F. Whittome : le

une œuvre de transition dans sa production et une œuvre clé dans le sens où elle inaugure une période chargée par cette icône. À l'instar d'un point zéro, *L'Œil* permet une sorte de récapitulation plastique de certaines stratégies utilisées par l'artiste, par exemple, l'utilisation et l'intégration d'éléments tridimensionnels avec des éléments sur papier, la qualité auto-référentielle, la compulsion de répétition d'un motif, l'inclusion de la ouate et l'intégration d'un lieu de fécondité. D'autre part, cette œuvre demeure proche d'une production postérieure davantage dirigée vers la conceptualisation de multiples musées personnels où l'accumulation et la fétichisation d'objets seront des préoccupations principales. Pensons à des œuvres comme le *Musée Blanc II* (1975, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Paperworks* (1977, Musée des beaux-arts de Montréal, Musée des beaux-arts du Canada), *Individuelle Mythologique* (1985, propriété de l'artiste), *Musée des Traces* (1990-1991, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Musée Noir* (1992, Musée d'art contemporain de Montréal) et à des œuvres plus récentes comme les photographies en miroir, par exemple *Atru #1* (2002, propriété de l'artiste), *Conversations* (2003, Musée Colby-Curtis) et *Beverly Junction #9* (2004, propriété de l'artiste). Ainsi, *L'Œil* réunit plusieurs qualités attribuées au travail de Whittome et en ce sens elle est emblématique autant de la période des années soixante-dix que des années deux mille.

À cette étape non seulement devais-je établir un parcours me permettant d'élaborer mon interprétation, mais aussi les moyens pour patrouiller cet itinéraire basé sur la relation spéculaire. Mon intérêt pour la psychanalyse s'était développé au cours d'un séminaire donné par Fernande Saint-Martin. Cette discipline s'offrait à moi comme un générateur de liens et de compréhension de la psyché. Ainsi, ma curiosité envers la symbolique, s'arrimait aux archétypes et prenait sens dans les bases théoriques freudienne de la sexualité et de la construction lacanienne de soi via le regard de l'Autre. De là, les symboles me menèrent à l'anthropologie de l'imaginaire, avec un léger détour par la mythologie afin de reconstituer cette quête de l'origine

discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention », *Parachute*, été, 1977, numéro 7, p. 9-15 et Marcelle Brisson (dir.), Rose-Marie Arbour, *Un bouquet de Narcisses(s)*, « Se faire un double », Montréal, Hexagone, 1991, p. 91-117.

« narcissique ». Le chemin théorique était alors constitué, avec ses nombreuses alternatives qui tendaient vers l'ouverture et le multiple.

Ainsi, le parcours méthodologique consistera dans un premier temps à décrire de manière attentive l'œuvre *L'Œil* (1970) d'Irene F. Whittome. Cette description sera relevée de multiples impressions, de commentaires subjectifs, de métaphores, de diverses évocations et elle provoquera des questionnements qui seront intégrés à cette étape primordiale. J'ai beaucoup insisté sur la description car elle me semble être la première démarche, essentielle à toute interprétation. Il faut bien observer pour ensuite tenter de mettre en mots, et ce le plus fidèlement possible, les concepts qui mènent à l'analyse de l'œuvre. Décrire pour mieux comprendre, saisir, expliquer et interpréter.

Je débiterai cette incursion visuelle par le motif principal de l'œil. Ce motif s'impose plastiquement et symboliquement dans l'œuvre. Il m'apparaît donc inévitable d'entamer ce parcours depuis celui-ci. Ce chapitre est divisé en quatre sections distinctes, dont trois portent sur des éléments de l'œuvre : œil et fissures, anneau métallique et miroir liquide et boules de coton et boîte symbolique, pour ensuite être complété par une section portant sur une perception d'ensemble de l'œuvre : composition et échos plastiques. Les différents signes seront disséqués pour être déposés dans la partie interprétative, sur la table de dissection symbolique. Premier outil : regard et description.

Dans le second chapitre, j'aborderai la figure de Narcisse à travers cinq versions connues du mythe, grecques et romaines. De plus, j'explorerai les diverses interprétations rattachées à la fleur du narcisse à l'aide de la symbolique universelle ainsi qu'à travers la légende de Déméter et de sa fille Perséphone. L'emprunt de cette avenue clarifie les moments forts du récit ainsi que les attributs de Narcisse. Étudier un aspect dans la littérature antique pour tenter de saisir ce que la symbolique en a déduit. Étudier pour déduire, pour aller vers un ailleurs : la psychanalyse. Deuxième outil : la littérature antique.

Le troisième chapitre se construira à l'aide d'une autre approche : la psychanalyse. C'est à partir de quatre outils conceptuels, freudiens et lacaniens, que la figure de Narcisse sera explorée. Je débiterai par l'instauration et les balbutiements de l'utilisation de la figure antique pour ensuite me diriger vers la définition que fait Freud du narcissisme primaire et secondaire, de la période auto-érotique, du stade du miroir de Lacan pour clore sur le complexe de castration. Les différents moments du mythe de Narcisse, principalement la version ovidienne, ainsi que les concepts psychanalytiques me serviront à structurer mon interprétation de *L'Œil*.

Ainsi, issu des trois chapitres précédents, la dernière partie constituera l'interprétation de l'œuvre à l'étude, des pistes interprétatives, devrais-je dire, puisque je n'ai nullement la prétention d'en extraire un seul sens. D'ailleurs, tout au long de l'exercice, à l'invite de l'artiste, j'ai maintenu l'idée d'une multiplicité de directions⁴, une multiplication des lectures possibles inhérentes à cette méthode de type ouvert.

C'est ainsi que je compte développer et atteindre l'objectif de ce mémoire, c'est-à-dire démontrer la qualité emblématique de l'œuvre *L'Œil* (1970) à travers des interprétations diverses issues des différentes disciplines, telles que la symbolique universelle, la littérature antique et la psychanalyse en empruntant certains détours via l'anthropologie sociale. Tendre les bras vers d'autres disciplines afin de ne pas sombrer dans un unilatéralisme interprétatif, s'ouvrir à d'autres types de pensée afin de comprendre, du moins un peu plus, cet œil central, ce motif archétypal. Un archétype déguisé sous les traits d'un œil, qui dit, parle, signifie, montre et regarde un œil semblable au mien et à celui de Narcisse, conférant ainsi au motif sa qualité universelle et intemporelle.

⁴ Irene F. Whittome en entretien avec Jacqueline Fry, déclarait : « L'exposition est une station [...] elle doit gêner le moins possible le travail qui continue dans des directions multiples. » CIAC, Irene F. Whittome : *Consonance*, cité par Monika Kin Gagnon, « *Passage* », Montréal, 1995, p. 61.

Chapitre I.

L'ŒIL (1970) : une description

1.1 Introduction

[la description] n'est peut-être pas nécessaire, mais nous nous offrons ce plaisir et en même temps ce défi de construire en l'œuvre un itinéraire. Nous disposons donc d'elle et déposons dans le texte écrit un ensemble de traits que nous posons comme ses marques. Inventaire sommaire, car il est impossible de la traduire toute. Complexe syncrétique, l'œuvre n'existe que dans son ordre et toute tentative de transposition laissera des restes. Nous ne cherchons donc pas un texte synonyme, ni à produire un double. Nous choisissons plutôt, constituons des parties, dépeçons le corps total et rattachons les prélèvements dans un nouvel assemblage, la chaîne de notre texte en boucle¹.

Cette première incursion se veut, à l'image d'un itinéraire possible, d'un voyage oculaire à la surface et à l'intérieur de *L'Œil* (1970) (fig.1), par le biais d'une description détaillée, une dissection des divers éléments constitutifs du «corps de l'œuvre² ». À travers ce corps physique, véritable contenant de sens, j'emprunterai un trajet, suivrai une artère menant dans une certaine direction. Une destination présumée, pour ne pas dire hypothétique qui, toutefois, permet d'explorer plusieurs avenues³.

Ma lecture débutera par le motif central de l'œil car il me paraît plus pertinent, devrais-je dire inévitable de procéder ainsi, considérant l'image à l'étude. Toutefois, le sens de la lecture de l'œuvre n'est pas confiné à ce cheminement⁴, mais il s'impose tout d'abord en regard de la structure générale de l'œuvre, du mouvement

¹ René Payant, « Irene Whittome : le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention », *Parachute*, été 1977, numéro 7, p. 9.

² Voire du corps psychique de l'œuvre.

³ J'insiste sur les diverses avenues puisque je crois fournir une des interprétations possibles parmi d'autres.

⁴ Il serait vraisemblable de procéder à la description en empruntant un tout autre chemin et d'en tirer les mêmes conclusions. Cependant, je dois établir un point de départ.

concentrique produit par les formes circulaires imbriquées et par la position et la présentation même de cet œil. Cette présentation ne vise cependant pas à imposer un ordre ou une hiérarchie de lecture⁵, de la composition et de la force des éléments en présence.

Ainsi, en adoptant la pensée freudienne sur la reconnaissance des choses, voire des réalités psychiques⁶, il faut accepter de ne plus choisir, mais simplement de respecter la succession dans laquelle les éléments se présentent et s'imbriquent. Freud écrit : « Certes il n'est pas question d'en restituer par le récit la chaîne⁷, mais le moment même du témoignage peut en constituer un fragment significatif, à condition qu'on exige l'intégralité de son texte et qu'on le libère des chaînes du récit⁸. »

Afin d'éviter toute confusion se rattachant à une trop grande répétition des termes et en vue de mettre en valeur les contrastes des motifs principaux entre eux, j'ai choisi de présenter la description sous trois sections distinctes, de façon tripartite⁹ : œil et fissures, anneau métallique et miroir liquide et, finalement, boules de coton et boîte symbolique¹⁰. Ces parties tiendront lieu d'assises, de toile tissulaire à la partie interprétative de l'œuvre.

La description comportera également des éléments subjectifs, des impressions, des commentaires, des métaphores, des évocations et elle soulèvera de multiples interrogations. Toutefois, afin d'éviter de sombrer dans le gongorisme, une tentative

⁵ Il faut comprendre par hiérarchie de lecture, un ordre d'importance attribué aux différents éléments relevés lors de l'observation puis de la description.

⁶ Le terme de « réalités psychiques » est transposé pour mon propos en éléments picturaux, c'est-à-dire les éléments constitutifs de l'œuvre.

⁷ L'équivalent est la description.

⁸ Freud cité par Jacques Lacan, « Au-delà du principe de réalité », *Écrits I, Texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Essais, 1999 (1966), p. 80-81.

⁹ Cette division en trois sections concerne la description des éléments de l'œuvre. La quatrième section porte davantage sur la composition et les échos plastiques s'y retrouvant fournit une première synthèse de ces parties préliminaires.

¹⁰ Il s'agit comme nous le verrons plus loin des trois symboles principaux, des attributs de Narcisse.

est faite pour réduire ces interventions au minimum afin de les utiliser comme de réels déclencheurs de sens.

Ces éléments¹¹ constituent la matière, en l'occurrence le corps de l'œuvre, ainsi que ses composantes actives et vivantes. Les différents éléments dans l'œuvre, tout comme des cellules souches dans l'organisme humain, sont énergétiques puisqu'ils proposent un registre de compréhension¹², une énigme graphique¹³, qui toutefois ne comporte aucun ordre préétabli. Ils entraînent une organisation minutieuse en divers nœuds¹⁴ de sens coagulés¹⁵.

À partir de cette coagulation trinitaire¹⁶, une quatrième se greffera et portera davantage sur la composition et les échos¹⁷ plastiques rebondissant dans l'œuvre, à l'image des paroles émises suite à la condamnation de la nymphe jugée trop bavarde¹⁸.

Produit en 1970, *L'Œil* est un montage de 63, 5 x 55, 3 x 10, 1 cm composé de matériaux mixtes disposés dans une boîte dont un seul côté est ouvert. L'œuvre est conservée au Musée d'art contemporain de Montréal.

¹¹ J'entends par « éléments » les principaux motifs iconographiques de l'œuvre ainsi que leurs évocations sous-jacentes et par « composantes » les aspects formels qui les constituent.

¹² La première étape de l'expérience esthétique est de regarder, analyser puis tenter de comprendre.

¹³ L'œuvre comprend différents éléments. Il s'agit pour le spectateur de les mettre dans le « bon » ordre afin de tirer un sens à cette chaîne, à cette suite d'éléments graphiques. René Payant parle d'une lecture-construction pour présenter cette façon de constituer le sens de l'œuvre. Payant, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ J'ai choisi ce terme en référence au nœud borroméen de Lacan. C'est une chaîne formée de trois cercles partageant leur milieu. Ces anneaux représentent l'imaginaire, le réel et le symbolique. Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse VUEF, Coll. In Extenso, 1998 (1995), p. 282.

¹⁵ Le verbe coaguler est utilisé dans le sens de cristalliser, de solidifier.

¹⁶ Une organisation trinitaire près des trois instances du sujet : le moi, le ça et le surmoi. Est-il prématuré d'établir un lien avec les trois cercles de Lacan ? Pour sa part, Guy Rosolato parle d'une « triade transférentielle » incluant la demande d'amour, l'idéalisation et l'identification dans *Les cinq axes de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1999, p. 93.

¹⁷ L'écho est un phénomène de réflexion du son par un obstacle qui le répercute. L'analogie de réflexion, image et son, est donc appropriée et riche pour éclairer certains aspects de mon propos.

¹⁸ Je fais bien sûr référence à la nymphe Écho qui fut condamnée à ne répéter que les dernières paroles entendues.

Un œil est reproduit en partie sur un papier mat en noir et blanc et placé au centre de la composition rectangulaire. Circonscrit par un anneau métallique tridimensionnel, à la surface lisse et brillante, il est un peu incliné vers le bas. Cet œil bridé dévoile une pupille noire, très opaque, qui repose entre ses paupières alourdies. Une plaque de verre¹⁹ clair légèrement bombée est déposée par-dessus l'œil.

L'anneau métallique est doublé d'un intervalle rempli d'un tissu satiné, noir et plissé, constituant un autre élément réel dans l'œuvre. Autour de ce dernier, reposent des boules de ouate blanches placées sur deux épaisseurs. Ces boules disposées en rayons ordonnés, ayant comme point de fuite l'œil, forment des cercles concentriques depuis la pupille. Elles sont contenues par les parois du boîtier. L'épaisseur supérieure des boules de ouate s'appuie sur le plexiglas qui ferme la boîte. Cette case transparente renferme tous les éléments et sert aussi de dispositif de présentation.

1.2 Œil et fissures

L'œuvre intitulée *L'Œil* se présente dans un format rectangulaire, placé à la verticale n'est pas sans rappeler le format du portrait. Son motif central est un œil installé dans une forme circulaire quasi en plein milieu de la composition, précisément un peu au-dessus du centre, d'un « cadre » fermé sur quatre côtés²⁰. Reproduit mécaniquement et « sérigraphié²¹ » en noir et blanc sur un papier mat, cet œil,

¹⁹ Le verre est sous l'anneau argenté.

²⁰ Le mot cadre est placé entre guillemets puisque dans l'œuvre il n'y a pas de cadre à proprement parler, mais plutôt les arrêtes formant les limites de la boîte.

²¹ Il s'agit non seulement d'un fragment emprunté, mais le motif de l'œil est reproduit de façon mécanique avant d'être repris dans *L'Œil* où il est « sérigraphié ». De ce motif prélevé, pour ne pas dire approprié, naît cinq propositions plastiques : *Narcisse* (1969, Musée des beaux-arts de Montréal), *Flemish Eye* (1972, coll. privée), *La Dame* (1972, Musée national des beaux-arts du Québec), *La Dame aux castors* (1973, coll. Lavallin du Musée d'art contemporain de Montréal) et *La Dame à la corde* (1973, coll. privée). Dans la première œuvre, *Narcisse*, l'œil est reproduit dix-huit fois dans des cases de dimensions égales tandis que dans les trois dernières, le visage devient le fragment et l'œil en fait partie.

dépourvu de cils²², se présente sous la forme d'un plan circulaire en deux dimensions accusant ainsi la planéité du support²³.

Forme ronde derrière une forme oblongue et d'amande, le rassemblement de ces deux éléments à l'intérieur d'un cercle argenté, constitue sans contredit le point zéro, le point de départ, le point de fuite de la réunion des différents rayons formés par les boules de coton de la composition. L'œil gauche fragmenté²⁴, véritable point de mire, lieu originel et initial²⁵, centre d'irradiation, occupe le centre physique, voire plastique, du cercle cintré par un anneau métallique.

L'œil solitaire ainsi circonscrit occupe le centre de l'œuvre, de la bague argentée, et son propre milieu est constitué par sa pupille agissant à titre de pivot et d'axe, à partir duquel tous les autres éléments se déploient et s'articulent dans la composition²⁶. Le centre dans le centre du centre, telle une mise en abyme lorsqu'une image est réfléchie à l'infini par deux miroirs placés l'un en face de l'autre. Effets de réflexion ou de poupées gigognes qui s'insèrent les unes dans les autres, cet emboîtement visuel piège le regardant et le confine à cet espace central où il semble dominer son environnement bifocal²⁷. C'est un œil unique et panoptique, mais non pas du point de vue du gardien surveillant, mais de celui du détenu du fond de sa cellule-corridor où les murs constituent ses œillères limitant ainsi son champ de vision.

²² Les cils protègent l'organe de la vision. Dans le cas qui nous occupe, cet œil est protégé non pas par des cils mais par la plaque de verre le couvrant.

²³ Ce procédé d'impression consiste à déposer de l'encre sur une surface à travers un écran de tissu préalablement sensibilisée à la lumière.

²⁴ Il me semble pertinent de qualifier ce fragment de « regard choisi ».

²⁵ En fait, c'est l'œil comme point initial qui a pour centre la pupille.

²⁶ D'ailleurs, l'œil est le centre de bien d'autres éléments dans l'œuvre.

²⁷ Cet environnement bifocal n'est pas sans rappeler le *panopticon* de Bentham, longuement décrit par Foucault, avec ses longs corridors depuis chaque cellule jusqu'au point de rencontre avec la tour centrale d'où un gardien surveille l'ensemble de l'organisation géométrique. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, chap. III.

Le regard inquisiteur interpelle le spectateur. Doux, inoffensif et rempli de candeur, il guette et surveille du coin de l'œil les passants qui défilent face à l'ouverture circulaire²⁸. Œil magique, œil-de-bœuf, œil de Dieu ou simple verrou, cette ouverture offre une intrusion dans le monde des vivants, dans le monde matériel. Il approche son œil de la lorgnette²⁹, le télescope, le miroir au pouvoir amplifiant et déformant³⁰, dans lequel il peut aussi se regarder sans se voir puisque le passage du temps a fait disparaître le fini métallique³¹ lui renvoyant jadis son image.

Cet œil de geisha fixe et soutient notre regard au passage. Esquissant une œillade aguichante par sa position légèrement inclinée de quelques degrés vers le bas sénestre et entrouvert montrant en partie sa paupière mobile, ainsi qu'un léger renflement dans le bas, il enjôle le regard qui le scrute. Artifices et poudre de riz camouflent le sexe de l'organe le rendant androgyne. Il allie courtisanerie et tromperie. Sous ses airs de marquise, il met ainsi en scène le désir³² ; celui de la séduction par la fascination ou par sublimation.

L'œil ressemble à une bouche expulsant un noyau noir. Elle régurgite sa nourriture, ou peut-être s'agit-il d'une intrusion, d'une succion silencieuse, qui n'émet aucun son, ni prononce le moindre mot. Avaler pour construire son existence et son identité, manger et « naître » que mangé³³. Excès orgiaques, se gaver aveuglement,

²⁸ Cette percée circulaire doublée de l'œil (au bout du doigt-tête) rappelle la série des *Photographies de Jack* (1992-1996) n^{os} 1-27 de John Massey du Musée des beaux-arts du Canada et *L'œil de la jeune fille* de Joseph Sacco (1844, Houston, Menil Coll.). Mentionnons des œuvres avec le motif central de l'œil, par exemple, *L'œil au pavot* d'Odilon Redon (1892, Paris, Louvre), *L'œil* (1881, Baltimore Museum of Art) et *Débris de rêve* de Marie Cerminova dite Toyen (1967, Paris, coll. privée).

²⁹ L'expression *regarder par le petit bout de la lorgnette*, signifie ne voir qu'un aspect des choses que l'on grossit et dont on exagère l'importance.

³⁰ La plaque de verre convexe mise sur l'œil, ersatz possible du miroir, déforme quelque peu la réalité de ce que le regardant regarde.

³¹ Il s'agit de l'amalgame métallique de l'étain et du mercure donnant le tain.

³² Le désir d'être regardé et de regarder attendant une confirmation. C'est aussi le désir d'être touché car l'œuvre fait appel à la tactilité.

³³ Jeu métonymique en référence au rapport qui s'instaure avec l'objet du désir, qui est le sein mis pour la mère, est « manger-être mangé », rapport dit d'incorporation. À la naissance, les premiers mois de l'existence se résument à manger. Alors, l'être n'existe que dans ce rapport exister-manger. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 296.

fait-on place à Dionysos ou à Polyphème le célèbre cyclope³⁴ de l'Antiquité ? Un « œil parfait auquel rien n'échappe et centre vers lequel tous les regards sont tournés³⁵ », est-ce l'œil des Grées qui guette³⁶ ? C'est une bouche sans parole, une bouche qui voit³⁷. Bouche fendue, bouche dé-cousue, bouche bée, bouche affamée. Entre ses lèvres repose la pupille, entre ses dents, l'œil. C'est un œil de verre³⁸, une prothèse afin de mieux voir et d'attirer l'attention sur l'œil qui ne voit pas. Cet œil-bouche feint d'embrasser son admirant³⁹ contre la vitre circulaire.

En même temps, cet œil évoque la fente sexuelle et maternelle, d'où un chemin se fraye pour laisser passer quelque chose. Laissez-passer pour un sujet potentiel, une permission est accordée. Vous avez droit à une bouche, à un œil ou à un œuf.

De fines craquelures naissent⁴⁰ en tout sens sur la paupière du haut, sorte de coquilles d'œufs concassées, et se font remarquer davantage sur celle du bas où une large gamme de gris se développe à partir du coin inférieur droit d'où elles jaillissent. Cet effet d'effritement est semblable au résultat des parties plates et surélevées du tissu noir dans la section séparant l'œil des boules de ouate et des zones d'ombre créées par l'agglutination des boules de coton.

³⁴ Un seul œil au milieu du front, Polyphème se nourrissait de chair humaine. Ulysse le rendit aveugle en lui enfonçant un pieu dans l'œil. Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Références Larousse, 1992 (1985), p. 255-256. Pensons aussi à l'*Ogre* anthropophage de Goya (1812, aussi appelé *Le géant*, *Saturne* ou *Le colosse*, Prado, Madrid) et à Odilon Redon *Le cyclope* (1898-1900, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller).

³⁵ Foucault, *op. cit.*, p. 176, en parlant du point de vue du gardien de prison sur les détenus.

³⁶ Schmidt, *op. cit.*, p. 136. « Graiai » en grec signifie « vieilles femmes ». Sœurs des Gorgones, selon les versions, elles forment un trio ou un duo. Elles se partagent un seul œil, qui surveille et guette, et une seule dent. Persée leur vola ces deux attributs pendant leur sommeil.

³⁷ La bouche est également utilisée dans le sens d'ouverture, d'entrée de quelque chose, un orifice. Par exemple, la bouche d'un volcan.

³⁸ Une plaque de verre est posée sur l'œil.

³⁹ J'ai choisi ce terme en pendant au spectateur car il me semble correspondre davantage avec l'idée d'admiration.

⁴⁰ J'ai envie de dire que les craquelures naissent de cette bouche fendue. Fissures et fendillements représentant une matière à fendre ou à disjoindre.

La texture râpeuse des gerçures vient, d'une certaine manière, troubler l'effet lisse, doux et moelleux de l'ensemble de la composition plastique. Le caractère fissuré hypodermique évoque les aspérités d'une peau qui accroche, qui tire des fils sur une matière soyeuse. L'épiderme desséché, l'œil sec et la pupille humide : cadavre frais où la mouche n'a pas encore déposé de larves.

Colorant la paupière et le renflement de l'œil, le blanc grisâtre, cette teinte entourant la pupille, se rapproche des nuances métalliques du pourtour argenté. Issu de la réunion du blanc et du noir, ce gris, telle une zone de mélanges, ou du moins une transition, offre des nuances, adoucit les contrastes et fournit un équilibre à ces deux couleurs opposées dans la composition.

L'œil donne l'impression qu'il peut s'ajuster, reculer ou s'avancer afin de mieux voir, de mieux saisir, de bien focaliser les sujets que sont ses spectateurs⁴¹.

L'œil coquet regarde sans voir ce qu'il aperçoit et se perçoit à travers l'image renvoyée, celle des autres, c'est-à-dire à travers leur perception. Effet boomerang, il se leurre. Je ne suis plus dans le registre de l'illusion mais bien dans une dialectique passant du leurre à la réalité⁴².

L'œil désigne un personnage, il devient le représentant, l'ersatz d'un corps, un fragment de cet être⁴³ qui voit les admirants⁴⁴, les contemple et attend quelque chose en retour. Michel Foucault parle des « surveillants perpétuellement surveillés⁴⁵ », ici, ce sont les admirants qui sont constamment observés par l'admiré. Or, qu'attend-t-il de ceux-ci une parole, un geste ? Une place de choix est libre. Il me

⁴¹ Renversement de positions puisque lors d'une visite d'exposition c'est le spectateur qui regarde l'œuvre et non l'inverse.

⁴² Il faut entendre par réalité l'espace occupé par le spectateur lors de l'expérience esthétique, le monde des vivants. C'est la fiction versus la réalité.

⁴³ J'ai envie de dire « fragment ou vestige archéologique » car je l'attribue à un personnage mythologique. Je dirai qu'il s'agit d'une deuxième mise en abyme puisque l'œil, comme motif du portrait, est un fragment d'un autre portrait.

⁴⁴ Je m'inclus dans le groupe des admirants.

⁴⁵ Foucault, *op. cit.*, p. 179.

l'offre, mais cette place n'est pas la mienne. Je deviens l'Autre malgré moi, regard porté primordial à la constitution de l'*infans*⁴⁶.

Œil masculin, féminin, hermaphrodite ou androgyne ? Puisque le motif est prélevé d'une œuvre antérieure, nommée *Narcisse* (1969, Musée des beaux-arts de Montréal), il me semble pertinent de sexuer ce regard. Pourtant le motif prélevé originalement a été emprunté à une huile sur bois de Petrus Christus, *Portrait d'une jeune fille*, réalisée vers 1468 et conservée à Berlin à la Gemäldegalerie, Staatliche Museum⁴⁷. Non seulement est-ce un œil féminin, mais le titre indique qu'il s'agit de l'organe d'une jeune fille.

Quant à la pupille, à peine décalée sur la droite, sa rondeur se superpose au centre, en son milieu, comme je l'ai déjà mentionné. La pupille est quasi opaque et le noir la remplit toute, sauf dans la partie supérieure gauche où une toute petite tache de blanc, en forme de crochet, est déposée. Une pupille globulaire à l'état semi-liquide, quasi gélatineux, constituée d'encre couleur charbon de consistance visqueuse.

Ce sang noir injecté en plein milieu de l'œil perçant, œil de bitume, se déverse lentement dans les gerçures pellicules entourant l'organe de la vision⁴⁸. La sève foncée hydrate et nourrit les fissures de cette terre aride et desséchée. Le liquide s'échappe du trou pour s'infiltrer partout dans les sillons de la peau.

Les crevasses fragiles à l'aspect lézardé suivent des chemins incertains et constituent le tissu de cette peau à l'apparence d'une écorce rugueuse et râpeuse. Ces craquelures ressemblent à la coquille d'un œuf brisé, à des cicatrices stigmatisées, à des déchirures et écorchements vifs de la peau, à une plaie ouverte

⁴⁶ Terme lacanien, stade infantile de développement situé dans les premiers mois de vie du bébé qui n'a pas encore accès au langage. Lacan, *op. cit.*, « Le stade du miroir ». p. 93.

⁴⁷ Joel Morgan Upton, *Petrus Christus: His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, Pennsylvania, University Press, 1990, p. 58.

⁴⁸ Il est pertinent de rattacher le concept psychanalytique du Moi-peau de Didier Anzieu où la peau retient des mémoires comme partie intégrante du Moi. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Didier Anzieu, « L'enveloppe sonore du soi », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 239.

contrastant avec le côté lisse de la pupille et de l'anneau argenté. Par ces fendillements, la perméabilité de la surface est menacée puisque par les fentes un vide s'installe⁴⁹. Ces fissures représentent-elles la métaphore d'un être fragilisé ou bien est-il à prendre forme ? Suis-je devant une naissance, une mort, une renaissance, ou devant une simple métamorphose d'un être, qui permute d'un état à un autre ?

L'aspect craquelé de la surface renvoie au passage du temps, vernis écaillé de la paupière effritée, version décolorée, l'œil est entrouvert dans la plus grande impassibilité. Véritable ataraxie⁵⁰, le caractère de ce regard semble dépourvu de trouble⁵¹, c'est un regard à la fois d'acceptation et de capitulation. Un œil alourdi et affaibli, affamé⁵² de son propre regard : l'organe est-il léthal ?

Sa pupille renvoie une minuscule tache blanchâtre en forme d'un point d'interrogation dans le coin supérieur gauche. Suis-je devant un procédé illusoire ou bien devant une prouesse technique digne des Flamands⁵³ ? Pourtant la pupille nous trompe par l'illusion de sa tridimensionnalité⁵⁴. Ainsi l'impression de viscosité de cette dernière et l'opacité du noir, renforcent l'idée d'attirance envers l'œuvre, ce trou aspirant qui absorbe littéralement notre regard. Noir cannibale⁵⁵ qui m'engloutit.

⁴⁹ Rosolato, *op. cit.*, p. 71. Selon l'auteur, les craquelures et toutes les altérations corporelles représentent métaphoriquement un vide.

⁵⁰ J'aborderai plus loin le narcissisme primaire où les états d'équilibre et de béatitude font se rejoindre la fin et l'origine. Rosolato, *op. cit.*, « Le narcissisme », p. 24.

⁵¹ Malgré le personnage mythologique qu'il peut rappeler et son lien avec l'eau troublée.

⁵² Ce regard ne nous mange pas des yeux. Nous dévore encore moins, mais il nous interpelle.

⁵³ La référence n'est pas anodine puisque Jean Van Eyck fut le maître de Christus. Il est rattaché aussi à la tradition de Roger van der Weyden et de Hans Memling. Morgan Upton, *op. cit.*, p. 4. Selon René Payant, Christus est reconnu comme peintre de l'observation et de la description, et demeure attaché au réalisme flamand. Payant, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Cette troisième dimension est créée par la position inclinée de la forme oblongue et de la petite tache blanchâtre dans le coin supérieur gauche de la pupille puis renforcée par la jonction du plan bidimensionnel à la troisième dimension de l'anneau métallique.

⁵⁵ Michel Régis, *La peinture comme crime : ou la part maudite de la réalité*, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 2001, p. 7.

Au-dessus de la pupille, un large trait noir de forme oblongue définit la paupière par une épaisseur constante de gauche à droite, d'où cet aspect oriental. Sous la pupille, le trait est beaucoup plus mince et il n'est apparent que sur la droite de l'œil. Cette pupille ne serait-elle pas le milieu de l'œuf, ce point initial : sperme, lait maternel, ovule, ou tous ces éléments à la fois ? La pupille c'est le centre, l'origine dans la matrice, dans l'œuf qui se trouve dans le ventre maternel, c'est l'embryon dans l'utérus.

1.3 Anneau métallique et miroir liquide

Le centre rond, revêtu d'une plaque de verre transparent⁵⁶ légèrement convexe, montre cet œil qui occupe toute sa surface tout en le protégeant⁵⁷. Ainsi, cette plaque déforme un peu l'œil en créant une légère distorsion par la convexité⁵⁸ de sa forme. La plaque doublée de la bague argentée devient un oculus, ouverture chère à Alberti dans la *tavoletta*.

L'anneau métallique est placé sur l'œil, dans l'œuvre, ce qui ajoute une troisième dimension. Cette alliance nuptiale lisse et luisante ne reflète⁵⁹ que de subtils chatoiements grâce au fini de surface de son matériau.

La bague métallique est possiblement un miroir portatif ou mural, à l'aspect froid et poli ne permettant aucune réflexion puisque l'œil remplace ce qui pourrait être sa surface réfléchissante. Cependant, il peut renvoyer des reflets lumineux provenant d'une source extérieure à l'œuvre et des reflets du monde des admirants⁶⁰. Il évoque un

⁵⁶ Cette plaque de verre fait penser à un cristallin. Dans l'œil humain, le cristallin est situé derrière la pupille et il constitue le plus important milieu transparent de l'œil formant une lentille biconvexe. Or, dans l'œuvre, il est placé devant la pupille et il est uniquement convexe puisqu'il repose sur la surface de la pupille reproduite mécaniquement.

⁵⁷ Le centre rond à l'image d'une lentille cornéenne qui couvre l'œil. Il évoque aussi le monocle comme instrument palliant aux troubles de la vision ou d'une œillère impliquant le regard frontal.

⁵⁸ Le point de vue du spectateur joue un rôle actif dans cette distorsion.

⁵⁹ En fait, c'est une captation spatiale malgré la limite de surface pouvant refléter la réalité.

⁶⁰ Cependant, le pourtour ne peut refléter les spectateurs qu'en partie.

médaille où la photographie du défunt apparaît posée sur la pierre tombale⁶¹, l'alliance devient ainsi fatale.

C'est un univers en soi, un monde clos où seul l'œil remplit l'espace restreint. La forclusion⁶² de cet espace fictif est certes réservée; nul ne peut y pénétrer. Je suis devant une scène de théâtre où le fragment d'un personnage récite un monologue central, soliloque et stérile.

Le miroir rond est doublé d'un intervalle fait d'une matière souple et satinée où de légères protubérances de tissu de couleur noire évoquent les ondulations de l'eau ainsi que les reflets d'une lumière ardente sur celles-ci. Plan d'eau où gît un liquide sombre et stagnant, suis-je en présence d'un miroir, d'un étang, des deux (eau comme surface réfléchissante), devant un trou, une fontanelle, un verrou, une percée donnant accès à un au-delà ? Dans cette houle de plis⁶³, le tissu obscur renvoie-t-il à un suaire comme une autre évocation du deuil ?

La bague métallique et l'ajout de ce tissu semblent jouer le rôle d'un espace transitoire, à la fois lien et séparation entre l'œil et la zone ouatée. Ils partagent la même minceur et une brillance réfléchissante et, par leur volume, ils sortent du plan de l'œil et captent des reflets lumineux et déformés provenant d'une source extérieure à l'œuvre⁶⁴.

Toutes les surfaces captatrices et déformantes, par exemple la plaque de verre, incorporent une autre dimension du réel variant selon l'expérience de chacun. Il y a une juxtaposition de trois dimensions de réalité : les reflets sur les surfaces lisses renvoyés au spectateur, la captation de certains reflets de l'espace du regardant par les différents éléments composant l'œuvre et la tridimensionnalité plastique de

⁶¹ Dans l'œuvre, le cercueil serait représenté par la boîte vitrée.

⁶² Dans le sens premier d'impossibilité d'entrer et non au sens psychanalytique.

⁶³ Les plis évoquent la statuaire grecque.

⁶⁴ Il s'agit évidemment des différentes sources de lumière dans le contexte d'accrochage de l'œuvre et des « parties » de cet espace réel.

certains éléments de l'œuvre. Les surfaces captatrices renvoient ainsi des reflets lumineux, des reflets issus des passants et des reflets provenant de l'espace matériel du lieu d'exposition de l'œuvre. Instants de réalité qui, à travers le miroir d'Alice⁶⁵, passent dans un monde onirique, dans l'imaginaire⁶⁶ de l'œil.

1.4 Boules de coton et boîte symbolique

Des boules de ouate⁶⁷ entassées se multiplient en formant des cercles concentriques autour du motif de l'œil. Une structure rigoureuse ordonne les sphères de coton. Superposées et juxtaposées sur deux niveaux en épaisseur, elles constituent le troisième élément⁶⁸ matériel de l'œuvre. Dans ce système organisationnel, les boules compactées les unes sur les autres occupent tout espace libre et orientent l'alignement en rayons.

La proximité et la compression de ces ouates immaculées, à la texture fibreuse, créent ainsi des interstices ombragés offrant dans les zones d'ombre différentes tonalités de gris. De pâles teintes grisâtres apparaissent lorsqu'une boule est intercalée entre deux autres et les teintes deviennent plus foncées lorsque les ouates sont juxtaposées puisqu'un vide est créé donnant ainsi un gris soutenu. Ces zones sombres⁶⁹ constituent divers parcours, des lignes sinueuses aux angles parfois cassés, et donnent à voir un véritable réseautage visuel⁷⁰ causant des contorsions labyrinthiques.

Un peu à l'image des craquelures, les parcours évoquent des coquilles brisées et leur système en alvéole suggère une éclosion. Or, contrairement aux gerçures sous l'œil, les sillons entre les boules de coton n'empruntent pas des directions

⁶⁵ Je fais référence au conte de Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* écrit en 1862.

⁶⁶ Non seulement dans l'imaginaire de l'œil mais aussi dans sa réalité propre.

⁶⁷ Les boules de coton ont été utilisées dans une œuvre précédente intitulée *Egg* (1970, Musée d'art contemporain de Montréal). La reprise de l'œil, des boules de ouate et du boîtier vitré concèdent à l'œuvre cette qualité auto-référentielle, cette conscience du retour sur soi.

⁶⁸ Je pense à un élément tiré de la réalité.

⁶⁹ J'insiste sur le mot « sombre » afin de bien établir une distinction entre celles-ci et les tonalités obtenues par la sérigraphie par exemple.

⁷⁰ Ces ombres varient selon l'éclairage mais aussi selon la position du regardant.

anarchiques. Les sphères de ouate obéissent à la contrainte que les rayons leur imposent⁷¹. Ces formes rondes et globulaires créent un tissu, un tricot. Comme s'il était vu sous la lentille d'un microscope, l'organisation sous un mode de division cellulaire est apparente. Il s'agit d'une réelle toile tissulaire et arachnéenne qui appelle le toucher.

Partant de l'épicentre, c'est-à-dire de la pupille représentée, les circonférences naissent et se propagent, telles des ondes dans l'eau lorsqu'un caillou y est lancé ou des mouvements dans l'air, suite à l'impact d'une explosion. Ces cercles concentriques semblent pouvoir se reproduire à l'infini. Prolifération d'œufs⁷², ces boules laineuses et ouatées⁷³ procurent une sensation d'enveloppement, une sensation feutrée et rassurante. Cet environnement rembourré évoque également l'endomètre utérin.

Réel dispositif d'exposition⁷⁴ et de démonstration, la boîte transparente protège les boules de coton. Elle les met à l'abri du toucher en exacerbant le regard des passants qui doivent se contenter de faire du lèche-vitrine⁷⁵. Le boîtier représente un « interdit de toucher », authentique appareil de surveillance⁷⁶ sous l'effet scopique de son motif central, une limite imposée à la tentation de caresser le tissu blanc et soyeux tout en réfléchissant des reflets dus à son matériau vitré⁷⁷. Le voyeur du peep-show attend que l'interdiction soit levée : désirer, caresser et posséder l'œil.

⁷¹ « [...] multiples de la sphère [...] mais leur grouillement n'a rien d'anarchique. Ces globes suivent un faisceau de rayons impérieux [...] Ils semblent émaner d'un même astre, au fond de l'horizon, qui est obscur : soleil noir. » Régis, *op. cit.*, p. 238.

⁷² Ces œufs ouatés ne sont pas sans rappeler les distributrices et ces fameux œufs en plastique tant appréciés des enfants qui sont également à l'intérieur d'une boîte transparente.

⁷³ Utiliser comme un adjectif dans le texte.

⁷⁴ Selon cet ordre logique, la boîte de plexiglas constituerait le quatrième élément de réalité dans l'œuvre. À cela, s'ajoutent les reflets dans l'anneau, dans l'intervalle foncé et sur la surface du dispositif.

⁷⁵ Payant, *op. cit.*, p. 12. L'auteur parle d'un appel à la contemplation et à l'excitation des désirs.

⁷⁶ Foucault, *op. cit.*, p. 174. Ce qui est apte à surveiller est son motif central, l'œil qu'elle renferme.

⁷⁷ Comme je l'ai mentionné plus haut, il s'agit de plexiglas.

Réceptacle œuvé ou réceptacle de mort⁷⁸, ce foisonnement de cocons en rangées, est-il le produit d'une fécondité, d'une maternité, ou bien la transposition organisationnelle de différentes pulsions. Cette boîte représenterait-elle l'appareil psychique ordonné d'un sujet et, par le fait même, l'appareil physique, ou bien l'entière d'un œuf «matrice» bien rempli et contenant d'autres œufs ?

En effet, ce serait là un symbole narcissique par excellence puisque le sujet n'a besoin de compter sur l'aide de personne puisqu'il dispose en lui les ressources vitales nécessaires. Le seul besoin que cet « œuf » requiert est une source de chaleur. Les boules de ouate, à l'aspect feutré et réconfortant, pourraient très bien assurer ce rôle interne de la boîte-nid.

Le tout est entassé dans une cage de verre. L'assemblage des différents éléments de l'œuvre est désormais classé, ordonné et figé⁷⁹. Cette organisation des boules de coton se constitue dans une forme liée à l'idéalisation, une exigence de puissance et de perfection provenant du moi idéal du sujet. Ainsi, l'on est témoin d'une idéalisation, une sorte de fantasme, où la dimension symbolique du sujet se développe dans un univers où la singularité de ses propres symboles s'articule comme langage.

1.5 Composition et échos plastiques

Cette première forme circulaire qu'est la pupille se voit doublée de plusieurs cercles : la bague argentée, l'intervalle de tissu satiné et les multiples cerceaux formés par les boules de ouate. Plus notre regard s'éloigne du centre, plus les cercles s'élargissent. D'ailleurs, ce même centre devient le point de fuite de tous les rayons formés par les boules ouatées. La structure de l'œuvre s'agrippe au point de départ, la pupille, pour ensuite obéir à une force centrifuge⁸⁰.

⁷⁸ Un cercueil vitré comme celui de *La Belle au Bois dormant*, ou encore ceux utilisés pour présenter les corps reliquaires des saints ou les membres du clergé lorsqu'ils sont exposés.

⁷⁹ Surtout les boules de coton qui sont littéralement coincées entre la surface vitrée et la couche inférieure de ouate.

⁸⁰ Le mot force est mis également pour pulsion. La force peut être à la fois centrifuge et centripète.

La pupille figure, tout d'abord comme le pivot de la composition, elle est le point le plus foncé de l'organisation plastique. L'opacité du noir de la pupille remplit par endroits les craquelures ainsi que les traits soulignant l'œil. Cependant, les crevasses offrent des teintes plus diluées de noir que dans les traits de l'œil. Le noir soutenu se retrouve aussi dans certains plis de l'intervalle de tissu entre l'anneau métallique et les boules de coton. Par contre, en raison de la qualité de son matériau, il ne présente pas un plan uniforme⁸¹ comme la pupille.

Quant aux blancs⁸², ils passent de la tache en crochet dans la pupille, au blanc de l'œil, pour « devenir » quasi immaculés dans les boules de coton, sauf là où il y a jonction, c'est-à-dire un point de contact soit entre les boules ou avec la paroi de la boîte en plexiglas.

La force centrifuge entraîne une organisation des sphères de coton formant ainsi des interstices ombragés où différents tons de gris et différents blancs forment des parcours s'apparentant à l'aspect des craquelures sur les paupières. Les fissures organisées présentent une gamme grisâtre, des gris qui se retrouvent également sur les paupières. Il s'agit d'un double écho : coloré et texturé.

Bon nombre de contrastes sont présents dans l'œuvre en raison des multiples surfaces et matériaux : le papier mat sur lequel l'œil est imprimé, comparativement à la brillance de l'anneau métallique, la texture satinée de l'intervalle sombre et la texture fibreuse et filamenteuse des boules de ouate, l'aspect feutré du coton versus l'aspect froid et rigide du pourtour argenté, les effets lisses rompus par la texture rugueuse des fissures sur la paupière de l'œil.

Un contraste de valeurs existe entre l'utilisation du verre pour la plaque située sur l'œil et l'utilisation du plexiglas pour la boîte. Alors qu'ils se présentent sous le registre du « semblable », l'un remplace ou est mis pour l'autre, alors qu'en fait les

⁸¹ Je me permets de parler de l'uniformité du plan malgré la petite tache de blanc sur la pupille.

⁸² J'utilise le pluriel puisqu'il y a différentes nuances de blancs. Certains sont plus bleutés, tandis que d'autres plus grisâtres.

deux présentent des caractéristiques fort différentes. L'un est cassant alors que le second ne l'est pas, malgré son apparence de fragilité. Encore là, le regardant est devant une illusion. Il s'agit de deux dispositifs de protection et d'exposition de l'œil.

Un second contraste survient entre les craquelures suggérées, puisqu'elles sont représentées sur un plan bidimensionnel, et les vides réels créés par la proximité des boules de ouate formant ainsi des interstices.

L'œil représenté repose sur un plan à deux dimensions tandis que tous les autres éléments de la composition en ont une troisième. Or, la partie frontale du dispositif de verre vient aplanir l'accumulation des ouates ce qui écrase les volumes sphériques par endroits. La structure très épaisse des boules de coton est ainsi comprimée et contraste davantage avec l'intervalle de tissu présentant des aplatissements de surface.

Cette construction plastique de l'œuvre fonctionne sur un mode binaire et centripète; par échos formels du cercle, par l'utilisation du noir et du blanc, par contrastes de surfaces et de matériaux et du bidimensionnel versus le tridimensionnel.

1.6 Conclusion

Décrire, c'est relater, mais également rendre compte de quelque chose, dénouer certaines mailles de la chaîne afin de lancer des pistes de lecture. Suite à cette description détaillée et à l'analyse de la composition, des éléments coagulants surgissent et convergent en divers points. Ces nœuds serviront, entre autres, à établir mon hypothèse.

Comme je l'ai souligné plus haut, la pupille de l'œil agit en guise de pivot et de soutien à toute la composition. L'œuvre est construite autour du motif central et circulaire de l'œil. Placé au centre, c'est de là que se greffent les autres éléments tels, l'anneau métallique, l'intervalle de tissu et les boules de coton.

Suite à la chaîne descriptive, ces évocations remplies de possibilités et ces métaphores habitées, tous les éléments et les aspects formels de l'œuvre tant idéologiques que symboliques, ont convergé vers un point. Cette convergence symbolique et plastique, telles les deux parties d'une image de Rorschach, butte sur le motif central de l'œil, un œil mis pour quelqu'un qui est absent. Or, comment démontrer la présence par l'absence ? Comment rendre visible et compréhensible ce qu'on ne voit pas ? Il faudrait pouvoir remonter dans le temps afin de retracer les sources absentes, déterrer des histoires anciennes alors que le visible avait accès à l'invisible.

C'est dans un monde où les hommes sont enfin libérés d'une peur paralysante, d'un inconnu supérieur à eux que ceux-là se tiennent au centre de leur univers devenu rationnel. Révolution de la pensée, cette conscience de lui-même amène l'homme à imaginer des personnages fantastiques à son image. Désormais la magie et l'astrologie n'ont plus de place : la mythologie se développe. Les mythes sont en quelque sorte les premières tentatives scientifiques⁸³ des hommes pour essayer d'expliquer les phénomènes qui les entourent⁸⁴.

Un œil central, regard contemplatif, glace ou plan d'eau, surfaces réfléchissantes, jeu de cercles et jonglerie de sphères laineuses, illusion et réalité : « miroir, miroir, dis-moi qui est le plus beau ? » Du symbole au mythe, la figure de Narcisse est reprise et s'impose.

Cependant s'agit-il d'un symbole et que représente-il ? Est-il signifiant⁸⁵ ou signifié ? Suis-je devant une construction moderne du mythe de Narcisse ou bien une organisation nodale du narcissisme ? Cet œil n'est-il pas autant mon propre reflet que celui du personnage mythologique ?

⁸³ Scientifique mais pas nécessairement dans le sens où nous l'employons aujourd'hui.

⁸⁴ Je me suis basée sur le chapitre d'introduction d'Edith Hamilton, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes* (traduction de l'anglais), Bruxelles, Éd. Marabout, Collection Culture générale, 1997 (1940), p. 7-16.

⁸⁵ Si l'œil est signifiant, il le serait doublement, car il serait placé pour Narcisse et peut-être également comme indice du regard de la mère.

Afin de démasquer l'invisible, la psychanalyse a recours au mythe comme outil, à ces histoires archétypales afin d'éclairer la psyché de l'individu et de l'inconscient collectif. En établissant une corrélation entre le mythe et le rêve, la psychanalyse depuis Freud et surtout suite aux travaux de Jung, a su élaborer bon nombre de concepts prenant assise dans des temps immémoriaux⁸⁶.

Ainsi, suite à la chaîne descriptive, je tenterai de définir de nouvelles mailles de compréhension et de sens dans le prochain chapitre. Plus précisément à l'aide de la symbolique universelle entourant le narcisse, cette fleur aux qualités multiples et dans un deuxième temps, grâce à la mythologie grecque et romaine, soit à travers les cinq versions connues du mythe de Narcisse. Je montrerai comment peuvent se construire des systèmes d'interprétation de l'œuvre de Whittome.

⁸⁶ Les informations proviennent du site internet : www.ygora.net. La création du site date du 29 juillet 2000 et sa mise à jour du 31 octobre 2005, consulté le 12 décembre 2005.

Chapitre 2.

Narcisse : du symbole au mythe

2.1 Introduction

Le narcisse est tout d'abord une fleur au parfum envoûtant qui a la particularité d'être un puissant narcotique, voire un somnifère¹. Cette plante fascine par sa beauté et rend désireux celui qui la contemple au péril d'une torpeur ou d'un sommeil profond.

Souvent rattaché aux divinités souterraines, notamment en raison des rites et du culte consacrés à Déméter, le narcisse incarne une certaine obscurité maléfique. Véritable symbole de la mort, tantôt la fleur est utilisée comme guirlandes funèbres, tantôt pour paralyser les mauvaises intentions. À l'opposé, la fleur représente également le cycle des saisons, de la vie, particulièrement avec la légende de l'enlèvement dans les Enfers de Perséphone par Hadès.

Alternant du registre d'Éros à celui de Thanatos, le narcisse incarne un symbole rattaché soit au monde végétal, mythique ou humain s'exprimant dans un état relié à la vie, à la mort et à la renaissance. Aborder ce sujet, c'est traiter en même temps de ces variations qui oscillent entre la vie et la mort. Ainsi, une recherche de tous ces « états » du narcisse sera établie afin de saisir les nuances entre les différentes symboliques, tirées dans un premier temps de la symbolique universelle, pour ensuite se concentrer sur les diverses versions grecques et romaines du mythe légendaire de Narcisse. La fleur se rattache au mythe de *Narkissos* connues par les versions d'Ovide, de Conon, de Pausanias, une version anonyme et celle de Nonnos. Je tenterai d'en extraire et de mettre en relief les différences entre les points cruciaux des variantes du récit.

¹ Selon Friedrich Creuzer dans *Symbolik und Mythologie* de 1814, le narcisse est d'abord cité du côté de la botanique et de ses propriétés somatiques et mortelles pour ensuite donner naissance au mythe grec, cité dans Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund (Suède), Gleerups, 1967, p. 1. Rapportons aussi les vers du poète Pamphos, qui se réfère aux fleurs de narcisses cueillies par Perséphone lors de son enlèvement. Vinge, *idem*, p. 22.

Une émulsion sera ainsi préparée à partir des différentes évocations symboliques de la fleur, des pétales de sens comme premier ingrédient et de la figure de Narcisse, cet être liquide et non-consistant, amoureux d'un Autre spéculaire. Ainsi, cette miction, constituante matérielle de l'interprétation, à laquelle je tenterai de rattacher les nœuds de sens principaux à la jonction des deux aspects de la préparation, soit là où les deux ingrédients se mêlent, là où résident les possibilités interprétatives de l'œuvre.

Narcisse passe du regard à la contemplation en se mirant dans une fontaine ou un plan d'eau. Il s'éprend de lui-même sans le savoir et sans reconnaître le reflet comme son double. Suicide inconscient et lent, mort indéterminée et renaissance métamorphosée sous un aspect végétal, mon héros nombriliste m'invite à la rencontre d'un Autre indifférencié, à sa propre rencontre et, d'une certaine façon, à la mienne qui le contemple se regarder.

2.2 Symbolique du narcisse

Le moindre soupir
Que j'exhalerais
Me viendrait ravir
Ce que j'adorais
Sur l'eau bleue et blonde,
Et cieux et forêts
Et Rose de l'Onde
Paul Valéry²

Étymologiquement, le mot narcose³ vient du grec *narké*⁴. Issu de la même racine, la fleur, nommée narcisse, est attribuée aux divinités chthoniennes. Le narcisse est ainsi lié à des cultes infernaux et à des rites et cérémonies d'initiation selon le culte de Déméter⁵ à Éleusis.

La déesse du blé et la divinité fécondante de la terre, nommée Déméter par les Grecs et Cérès par les Romains révèle aux hommes le secret de l'agriculture. Fille de Cronos⁶ et de Rhéa⁷, elle assure la germination, la moisson et la maturité des récoltes. Outre les nombreuses légendes liées à cette déesse, une d'elles

² Paul Valéry, *Poésies : album de vers anciens, charmes, amphion, semiramis, la cantate du narcisse. Pièces diverses de toute époque*, Paris, Gallimard, 1969 (1929), p. 169.

³ Narcose signifie un sommeil artificiel obtenu par administration de médicaments, plus particulièrement au cours d'une anesthésie générale. Issue du grec *narkôsis*, la narcose signifie également une torpeur pathologique.

⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982 (1969), p. 658.

⁵ Le culte de Déméter tirerait ses origines de l'Égypte selon Hérodote. Selon une autre source (non précisée dans le texte de référence), la déesse serait davantage autochtone ou crétoise datant d'avant les invasions hellènes. Toutefois Déméter demeure la grande déesse-mère bienfaisante dans les deux versions. Michel Cazenave (dir), *Encyclopédie des symboles : astrologie, cabale, mythes, nombres, alchimie, divinités et croyances, héros et légendes*, Paris, La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989), p. 191. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 658.

⁶ Cronos était un titan qui gouvernait l'univers avant Zeus et les dieux de l'Olympe. Il s'unit à sa sœur Rhéa et eut plusieurs enfants dont Déméter, Zeus et Hadès. Zeus le força à restituer ses enfants qu'il avait dévorés. Les Romains ont substitué Cronos à Saturne qui devint alors un roi juste et bon. Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Références Larousse, 1992 (1985), p. 85.

⁷ Comme son époux Cronos dévorait ses enfants, Rhéa le déjoua en lui présentant une pierre langée qu'il avala. Ainsi, elle put préserver la vie de Zeus qui détrôna son père. Schmidt, *op. cit.*, p. 270-271.

m'intéresse plus particulièrement puisqu'elle est rattachée au narcisse⁸. Cette légende constitue la version grecque du mythe de Narcisse. Pour Sophocle le narcisse est l'attribut de Déméter et Perséphone : « Ici fleurissent en grappes superbes le narcisse, antique couronne au front des deux grandes déesses, et le crocus aux reflets d'or⁹. »

Perséphone¹⁰ (ou Koré, ce qui signifie en grec « jeune fille¹¹ », elle est appelée Proserpine chez les Romains), fille unique de Déméter et vierge du printemps, se fit enlever par Hadès (ou Pluton), justicier impitoyable, dieu des Enfers, alors qu'elle cueillait des fleurs avec ses compagnes dans la plaine d'Éleusis¹².

Perséphone apercevant une forme inconnue d'elle, une fleur merveilleuse comme elle n'en avait jamais vu auparavant, s'approcha d'un très beau narcisse¹³ et ayant cassé sa tige, la terre s'entrouvrit et Hadès, frère de Déméter, l'entraîna dans les Enfers. « C'est le parfum du narcisse qui envoûta Perséphone, quand Hadès, séduit par sa beauté, voulut ravir la jeune fille et l'emmener avec lui aux Enfers¹⁴. » :

⁸ Edith Hamilton, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, traduction de l'anglais, Bruxelles, Collection Culture générale, Éd. Marabout, 1997 (1940), p. 58-63. La version choisie est tirée du poème d'un des tout premiers *Hymnes Homériques* datant du VIII^e ou du VII^e siècle.

⁹ Sophocle, *Oedipe à Colone*, 681, cité par Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 129, note 19.

¹⁰ Schmidt, *op. cit.*, p. 93-95. Déesse terrible en Enfer mais douce pour les hommes de la Terre auxquels elle apporte la fertilité et d'abondantes moissons.

¹¹ Cazenave, *op. cit.*, p.190-192.

¹² Dans l'ouvrage dirigé par Michel Cazenave, on parle également du lieu nommé Éleusis près d'Athènes, tandis qu'Edith Hamilton, (*op. cit.*, p. 107) mentionne plutôt une prairie de la vallée d'Enna.

¹³ Hamilton, *op. cit.*, p. 107-108. C'est Zeus qui créa la fleur afin de venir en aide à son frère Hadès lorsque celui-ci décida d'enlever la fille de Déméter. Notez qu'à cette époque, le narcisse était différent de la fleur blanche que nous connaissons. Il s'agissait d'une fleur pourpre et argent selon Edith Hamilton. Cependant l'auteure ne précise pas si c'est la couleur choisie dans le mythe ou bien si c'était une variété existante à cette époque. Voir également dans Ovide, trad. par Joseph Chamonard, *Les métamorphoses*, Tome premier, Livre troisième, Paris, Éd. Garnier Frères, n. d., p. 147. Ovide parle d'une « fleur jaune safran dont le cœur est entouré de feuilles blanches. » Dans son article, Pierre Hadot (*op. cit.*, p. 493, note 13) affirme que les espèces de narcisses auxquelles font référence les Anciens, sont le *Narcissus poeticus* (blanc bordé de rouge) et le *Narcissus Tazetta*. Schmidt (*op. cit.*, p. 244) précise que Perséphone est souvent représentée avec un pavot (la fleur d'où l'on extrait l'opium), une autre fleur aux vertus soporifiques tout comme le narcisse.

¹⁴ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 659.

La fleur brillait d'un éclat merveilleux, et frappa d'étonnement tous ceux qui la virent alors, Dieux immortels ainsi qu'hommes mortels. Il était poussé de sa racine une tige à cent têtes et, au parfum de cette boule de fleurs, tout le vaste Ciel d'en haut sourit, et toute la terre, et l'âcre gonflement de la vague marine. Étonnée, l'enfant [Perséphone] étendit à la fois ses deux bras pour saisir le beau jouet : mais la terre aux vastes chemins s'ouvrit dans sa plaine nysienne, et il en surgit, avec ses beaux chevaux immortels, le Seigneur de tant d'hôtes, le Cronide invoqué sous tant de noms. Il l'enleva et, malgré sa résistance, l'entraîna tout en pleurs sur son char d'or¹⁵.

Suite à de nombreux essais infructueux afin de retrouver sa fille, Zeus décida de porter secours à sa sœur Déméter et d'envoyer un messenger à leur frère, le roi du monde souterrain, il désigna Hermès à cette fin. Hadès, contraint d'obéir au grand Zeus, dut laisser partir Perséphone. Hermès réussit néanmoins à conclure un marché avec le ravisseur devenu l'époux de Perséphone : elle passerait six mois avec sa mère et six mois avec son mari.

Ainsi, la première période de la vie annuelle de Perséphone correspond au printemps, alors que les jeunes pousses sortent de terre. La floraison est à l'image de la déesse sous la protection de Déméter et de la renaissance de la graine de grenade¹⁶ avalée par Perséphone, à la demande d'Hadès, afin d'assurer son retour annuel¹⁷.

La seconde période correspond à l'automne, temps où se font les semailles, l'enfouissement des grains dans le sol symbolisent le retour de Perséphone auprès de son mari Hadès au royaume des morts. Edith Hamilton conclut : « certes, à

¹⁵ *Hymne à Déméter*, vers 4 à 20 in *Hymnes Homériques*, traduction de J. Humbert, Paris, 1960, cité dans Chevalier et Gheerbrant, *ibid*.

¹⁶ La graine de grenade est un symbole de fécondité. Dans une autre version, le pépin est avalé à l'insu de Perséphone. Cazenave, *op. cit.*, p. 290.

¹⁷ Hamilton, *op. cit.*, p. 60-61.

chaque printemps, elle revenait d'entre les morts, mais elle emportait avec elle le souvenir du lieu dont elle venait¹⁸. »

Au cours de la période automnale une messagère est envoyée à Déméter ; Rhéa, la doyenne des dieux, vint la supplier afin qu'elle ravitalle la terre devenue aride depuis l'enlèvement de Perséphone. Cette dernière s'adresse à Déméter en ces termes :

Viens, ma fille, car Zeus le clairvoyant t'en prie.
Retourne aux palais des dieux, tu y seras honorée,
Tu y verras l'objet de ton désir, ta fille,
Elle consolera ta peine à chaque année qui s'achève,
Quand se termine l'hiver cruel.
Car le royaume de l'ombre ne la gardera qu'un tiers de
ce temps¹⁹.
Pour le reste, tu la garderas, toi, et les heureux immortels.
Paix à présent. Donne aux hommes la vie qui ne leur
vient que de toi²⁰.

Selon Joël Schmidt : « les mystères d'Éleusis qui célébraient le culte de Déméter voyaient également dans cette légende un symbole perpétuel de mort et de résurrection²¹. » Une autre source s'applique à un peu plus de précision en soulignant que « le grand enseignement d'Éleusis était celui de l'immortalité de l'âme et de son éternelle résurrection après la mort²². »

En guise de remerciement à la déesse Déméter, on fêtait les Thesmophories, des festivités célébrées par les femmes²³, au début de novembre, au moment où le travail de la terre était terminé. Mais les grandes fêtes à cette déesse se déroulaient

¹⁸ Hamilton, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹ D'ailleurs à ce propos, les auteurs Chevalier et Gheerbrant (*op. cit.*, p. 744) précisent que Perséphone séjournait trois saisons sur terre et une en enfer. Mais, plus loin dans le texte, ils affirment le contraire ; elle passait trois saisons avec Hadès et une seule sur terre.

²⁰ *Hymnes Homériques*, cité dans Hamilton, *op. cit.*, p. 62.

²¹ Schmidt, *op. cit.*, p. 94.

²² Cazenave, *op. cit.*, p. 192.

²³ Hamilton, *op. cit.*, p. 60-62. En se rapportant au mythe, Déméter dans sa grande colère (d'avoir perdu sa fille) exigea des femmes qu'elles érigent un grand temple en son honneur afin de regagner sa faveur de fournir les bienfaits à la terre devenue stérile.

lors des mystères qui lui étaient consacrés à Éleusis²⁴. Ces rites permettaient à l'initié dans une première étape, d'effectuer des courses menaçantes dans le noir jusqu'à ce que la lumière s'offre à ses yeux. Ainsi, le rituel accompli, l'initié devenait « épopte », c'est-à-dire un voyant ayant expérimenté l'illumination.

Le narcisse est ainsi associé au changement des saisons et, au cycle de la vie, cependant la mort pèse sans doute plus lourd dans son interprétation.

Chevalier et Gheerbrant rappellent que des guirlandes de narcisses étaient offertes aux Furies²⁵ afin d'engourdir les scélérats, c'est-à-dire ceux avec de pauvres intentions ou des sentiments criminels. Plutarque généralise cet effet en disant : « Le narcisse engourdit les nerfs et provoque une pesante torpeur²⁶. »

Le caractère funèbre²⁷ rattaché au narcisse d'ornementation placé sur les tombeaux était chose courante car il symbolise le sommeil artificiel, un engourdissement. On prête à cette fleur des propriétés hypnotiques, soporifiques et évocatrices de la mort²⁸. Dans la *Clef des songes*, Artémidore précise : « Des couronnes faites de narcisses sont pour tous mauvaises, même si on voit ces fleurs dans leur saison et surtout pour ceux qui gagnent leur vie grâce à l'eau et au moyen de l'eau et pour

²⁴ Cazenave, *op. cit.*, p. 192. Les petits mystères (les mystes) se déroulent en février et les grands en août. Il s'agit en fait d'une série d'épreuves menant à l'illumination. Selon Hamilton, dans le mythe, Déméter reconnaissante de la construction du temple exécuté par les princes d'Éleusis, enseigna aux hommes comment semer le blé et d'autres rites sacrés. S'agit-il des mystères d'Éleusis, « Ces mystères dont nul ne peut parler car une crainte profonde paralyse la langue. Béni soit celui qui les a vus ; son sort sera heureux dans le monde à venir. » Hamilton, *op. cit.*, p. 62.

²⁵ Les Furies ou les Érinyes sont dans la mythologie grecque, les trois déesses de la Vengeance (Alecto, Tisiphoné et Mégère). Appelées aussi les Euménides, elles ont été assimilées aux Furies par les Romains. Voir également dans Ovide (*op. cit.*, p. 378, note 30) qui précise que les Érinyes sont des déesses chargées de punir les violations à la loi divine et de poursuivre qui tente de s'y soustraire.

²⁶ Plutarque, *Propos de table*, III, 1, 647 B, traduction de F. Fuhrmann, Paris, 1972, p. 115, cité dans Hadot, *op. cit.*, p. 131, note 24.

²⁷ Pierre Hadot (*op. cit.*, p. 131) précise que d'autres fleurs funèbres sont consacrées aux divinités infernales comme l'asphodèle, la mauve, la menthe, la capillaire, l'iris, le crocus, la jacinthe, la violette, l'anémone, la lychnoïde et le lin. Les fleurs de la mort sont aussi des fleurs nées de la mort nous rappelle l'auteur.

²⁸ Jean-Claude Stolf, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, p. 7.

ceux qui doivent naviguer²⁹. » En dépit de ses apparences séduisantes et fascinantes, le narcisse peut entraîner la mort ; sa beauté et son parfum paralysent celui qui s'en approche.

Fleur printanière, le narcisse pousse aux endroits frais et bien arrosés le rattachant ainsi à la symbolique des eaux et des rythmes saisonniers, conséquence de la fécondité³⁰. Dans l'Antiquité, cette fleur froide et humide, cherchant l'ombre et la fraîcheur, semblait se mirer dans l'eau. Elle naissait au printemps pour se froisser sous l'effet de la chaleur³¹.

La signification ambivalente rattachée au symbole du narcisse se résume et se comprend, entre autres, à travers l'imposition cyclique de la nature : la vie, la mort et la renaissance.

Comme on le dit dans la Bible, le narcisse caractérise la venue du printemps et l'ère eschatologique lorsque nous nous référons au Cantique des Cantiques de l'Ancien Testament :

Je suis un narcisse de Saron,
Un lis des vallées.
Comme un lis au milieu des épines,
Telle est mon amie parmi les jeunes filles.
Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt,
Tel est mon bien-aimé parmi les jeunes hommes.
J'ai désiré m'asseoir à son ombre,
Et son fruit est doux à mon palais.
Il m'a fait entrer dans la maison du vin ;
Et la bannière qu'il déploie sur moi, c'est l'amour.
Soutenez-moi avec des gâteaux et des raisins,
Fortifiez-moi avec des pommes :
Car je suis malade d'amour.
Que sa main gauche soit sous ma tête,
Et que sa droite m'embrasse !
Je vous conjure, filles de Jérusalem,

²⁹ Artémidore d'Éphèse, *La clef des songes*, I, 77, traduction de Festugière, Paris, 1975, p. 82, cité par Hadot, *op. cit.*, p. 493, note 16.

³⁰ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 658.

³¹ Fr. Wieseler, *Narkissos*, Göttinger, 1856, cité dans Hadot, *op. cit.*, p. 493, note 1.

Par les gazelles et les biches des champs,
Ne réveillez pas, ne réveillez pas l'amour,
Avant qu'elle le veuille³².

Le narcisse passe d'un symbole printanier, aux idées rattachées au monde du sommeil, de la mort et de la résurrection (ou renaissance), dû à son cycle de floraison. Il rappelle aussi le lis, probablement en raison de sa courte durée de vie, en plus d'évoquer la pureté, notamment par sa couleur blanche³³.

Cette fleur rappelle surtout le mythe de *Narkissos*. La fable de Narcisse fait son apparition plutôt tardivement, à l'ère chrétienne, dans la littérature et l'art gréco-romains³⁴. Cinq versions différentes témoignent encore de l'intérêt envers la figure de Narcisse³⁵.

2.3 Narcisse tel que vu par Ovide

La version ovidienne³⁶ demeure sans doute la plus connue de la légende³⁷. Quant à la boétienne, celle de Conon, elle comporte un amoureux et une mort bien différente du héros en laissant de côté les aspects « psychologisants » et le lyrisme d'Ovide. Pour sa part, Pausanias donne une sœur jumelle à Narcisse dont il est amoureux, tandis que la version anonyme demeure plutôt floue, mais contient tout de même

³² *La Sainte Bible*, d'après la traduction de Louis Segond, London, Trinitarian Bible Society, n. d., Livre 2 du Cantique des Cantiques, versets 1 à 7.

³³ Le lis est souvent attribué à Isis dans la symbolique égyptienne. Il est l'attribut de l'ange Gabriel (lors de l'Annonciation à la Vierge Marie), de Joseph, le père nourricier de Jésus, et des parents de Marie, Joachim et Anne. En Chine, le narcisse est appelé *shui-hsien* qui signifie « l'immortelle de l'eau. » Il symbolise également le bonheur de la nouvelle année. Apporté par des marchands arabes en Chine au Moyen-Âge, le narcisse figure désormais dans les contes floraux. Cazenave, *op. cit.*, p.367-369 et 431.

³⁴ Vinge, *op. cit.*, p. 42.

³⁵ Louise Vinge mentionne aussi les versions de Lactantius Placidus, de Lucien, de Clément d'Alexandrie, de Plotin (dans son traité *Sur le beau* où la figure de Narcisse se noie) basées sur des descriptions d'œuvres d'art notamment avec Philostrate et Callistate, tous cités dans le chapitre 1 : « The Narcissus Theme in Classical Latin and Greek Literature », *op. cit.*, p. 23-39.

³⁶ Lors de la rédaction du Narcisse ovidien, j'ai respecté la chronologie du récit car il me semble que le déroulement des événements a une portée directe sur la compréhension et l'interprétation du mythe.

³⁷ Le récit de Lactantius Placidus est très semblable à celui d'Ovide mettant en jeu les mêmes personnages. La différence réside dans l'épisode de la réflexion, dans celui-là : le récit se déroule le soir au moment où Narcisse recueille de l'eau dans ses mains, il se voit et meurt. Vinge, *op. cit.*, p. 23.

d'autres origines et un autre dénouement. La dernière, celle de Nonnos, demeure muette sur la mort de Narcisse, d'ailleurs elle en parle de façon indirecte, et met en scène Narcisse dans un contexte tout autre, un contexte dionysien.

Selon Ovide, le héros de cette histoire a pour parents le fleuve Céphise³⁸ et comme mère la nymphe azurée Liriopé³⁹. Dès la naissance du bébé, Tirésias⁴⁰ le célèbre devin formule un oracle affirmant que l'enfant vivra vieux s'il ne se regarde pas⁴¹. D'une grande beauté⁴² et désiré par tous, ce jeune homme prénommé Narcisse demeure indifférent, dédaigneux et inflexible face à l'intérêt suscité par ceux-ci⁴³, il ne se laisse surtout pas toucher par ses nombreux admirateurs.

³⁸ Ovide, *op. cit.*, p. 379. Ovide renvoie au livre premier à la note 43 ; Strabon énumère six fleuves nommés Céphise dont le boétien qui prenait sa source entre le Callidrome et le Parnasse. Cependant l'article de Green dit se référer à la version d'Ovide, mais il mentionne une rivière et non un fleuve. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), André Green, « Un, autre, neutre : valeurs narcissiques du même », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 122.

³⁹ Narcisse a deux parents issus de l'eau, une nymphe et un fleuve. Notez qu'une deuxième orthographe existe pour ce nom comme le souligne Pierre Hadot (*op. cit.*, p. 493, note 8), soit Leiriopé. « Le nom...a quelque chose de floral : *leirion* désigne le lis. »

⁴⁰ Ovide, *op. cit.*, p. 137. Ovide précise au vers 340, que Tirésias était un devin aveugle (du fait d'avoir surpris sa mère s'adonner à des jeux homosexuels) dont la célébrité s'était répandue en Boétie, plus précisément en Aonie (note 164), pour ses réponses infaillibles. La première à expérimenter ses dons fut Liriopé. Une autre source, de la basse Antiquité, veut que son père soit le fleuve Achélous. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Hubert Damisch, « D'un Narcisse l'autre », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 189.

⁴¹ Selon les traductions, nous retrouvons « s'il ne se voit pas ». La nuance est tout de même importante. « Regarder c'est faire en sorte de se voir, c'est s'appliquer à voir » selon le Nouveau Petit Robert. Joël Schmidt précise que le devin a déclaré que « Narcisse vivrait tant qu'il ne verrait sa propre image », *op. cit.*, p. 211. Dans *Les métamorphoses*, Ovide spécifie (p. 137, vers 350) que Tirésias répond à la question de la mère en disant que l'enfant verrait de longues années de vieillesse : « oui, s'il ne se connaît pas ». Alors selon les versions, Narcisse ne doit pas se voir car son présent et son avenir en dépendent.

⁴² Dans le texte, Ovide ne décrit pas Narcisse. On présume sa beauté à travers la réaction des gens qui l'entourent, jusqu'au moment où il se voit dans l'eau.

⁴³ Ovide précise : « *Multi illum juvenas, multae cupiere puellae.* » Qui veut dire : « Nombre de jeunes hommes, nombres de jeunes femmes le désirèrent ». *op. cit.*, p. 136-137.

Un jour, lors d'une chasse aux cerfs, Narcisse croise la nymphe Écho. Suite à un châtement proféré par Junon⁴⁴, Écho ne peut désormais que répondre par les dernières paroles entendues de la dernière personne qui parle. Ovide précise qu'Écho avait un corps et qu'elle n'était pas une simple voix⁴⁵.

Ayant surpris quelques nymphes, dont Écho, allongées aux côtés de son époux, Jupiter (ou Zeus), Junon, furieuse, punit Écho qui savait charmer les nymphes par ses paroles en élaborant de longs discours. Junon profère alors : « Avec cette langue qui fut pour moi trompeuse, il te sera donné d'exercer qu'un faible pouvoir, et tu ne feras plus de la parole qu'un très bref usage⁴⁶. » Ainsi, depuis ce jour, la nymphe Écho⁴⁷ ne peut désormais que redoubler les sons et répéter les paroles entendues : première métamorphose.

Pourchassant Narcisse dans la forêt, Écho s'enflamme de plus en plus ardemment face à « l'objet de son désir⁴⁸ », « tout de même que le soufre sensible dont on enduit l'extrémité des torches brûle à l'approche du feu⁴⁹. » Narcisse, alors un peu à l'écart du reste du groupe⁵⁰, demande tout haut s'il y a ici quelqu'un. Une voix lui répond : « Si quelqu'un⁵¹. » Narcisse étonné propose : « Viens ici, réunissons-nous! » Écho lui répond : « Unissons-nous! » en tentant de l'enlacer. Narcisse apeuré s'écrie : « Bas les mains, pas d'étreinte! Je mourrai avant que tu n'uses de

⁴⁴ Junon, ou Héra chez les Romains, elle est la sœur de Déméter et de Zeus, protectrice des femmes. Elle tient le rôle de double devin, elle fait partie de la Trinité du Capitole avec Minerve et Jupiter (ou Zeus). Schmidt, *op. cit.*, p. 174-175. C'est la protectrice des femmes mariées et des naissances légitimes. Elle symbolise également le principe féminin. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 548.

⁴⁵ Elle n'avait pas encore subi la métamorphose la changeant en rocher.

⁴⁶ Ovide, *op. cit.*, vers 365, p. 139.

⁴⁷ Chevalier et Gheerbrant (*op. cit.*, p. 388-389) rapportent une autre version sur le sort de la nymphe. Écho déçue par son amour aveugle pour Narcisse, « se réfugie dans les bois et les grottes et finit par s'identifier au rocher, qui répercute tous les bruits. » Elle est aussi le symbole de la régression et de la passivité, états passagers liés à une transformation. Elle évoque aussi les notions de double, d'ombre et de golem.

⁴⁸ Il est intéressant de noter qu'Ovide utilise textuellement « l'objet de son désir ».

⁴⁹ Ovide, *op. cit.*, vers 365, p. 139.

⁵⁰ Dans le texte, au vers 380, Ovide mentionne une « troupe fidèle de ses compagnons » et de Narcisse en le qualifiant d'enfant.

⁵¹ On transpose le « ici quelqu'un » par « si quelqu'un ». Ici devient si.

moi à ton gré! » La nymphe rétorque : « Use de moi à ton gré⁵²! » Malgré ces avances répétées, Narcisse repousse Écho définitivement. C'est le cœur brisé que la plus fidèle admiratrice de Narcisse se réfugie dans la solitude couverte de honte et d'amertume. Ainsi, Écho se transforme peu à peu à en perdre son corps et ses os prirent l'apparence de la pierre. Désormais, il « ne lui reste que la voix et les os, mais elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle⁵³ » : c'est la deuxième métamorphose.

Narcisse, faisant profession de mépriser les femmes et les hommes, en se moquant de l'amour, est puni. La prière d'une⁵⁴ des victimes qu'il a rejetées est alors exaucée : « Qu'il n'aime donc même à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour⁵⁵ ! » Némésis⁵⁶, qui signifie colère, parfois identifiée à Aphrodite, déesse de Rhamnonte⁵⁷, déesse de la Juste Colère et de la Vengeance, prend soin de réaliser ce vœu.

L'eau de la source brille comme de l'argent. Nul berger ou animal ne l'a encore approchée⁵⁸. De l'herbe entoure la source protégée du réchauffement du soleil par la forêt. C'est à cet endroit que Narcisse assoiffé et fatigué par la chasse⁵⁹ et la chaleur vient s'étendre. Mais en plus d'étancher sa soif un autre genre de besoin prend place en lui. En s'abreuvant, il est séduit par la grande beauté d'un reflet dans l'eau. Dès lors « il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre⁶⁰ » et tombe ainsi amoureux de sa propre réflexion. Il subit le sort fatal

⁵² Ovide, *op. cit.*, vers 390, p. 141.

⁵³ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁴ Selon Hadot, *op. cit.*, p. 133, il s'agirait d'un amant tout comme dans la version de Conon.

⁵⁵ Ovide, *op. cit.*, vers 405, p. 141. Autre version dans Hamilton, *op. cit.*, p. 109, « Que celui-là qui n'aime aucun autre s'éprenne de lui-même. »

⁵⁶ Némésis personnifie dans la mythologie grecque la révolte contre l'injustice. Elle a pour attribut la balance, l'épée et la règle graduée. Cazenave, *op. cit.*, p. 433.

⁵⁷ Chamonard (Ovide, *op. cit.*, note 168, p. 392) précise que Rhamnonte est une région en Attique.

⁵⁸ Ovide présente la source comme un lieu pur, intouché et vierge.

⁵⁹ Schmidt (*op. cit.*, p. 211) précise que Némésis pousse Narcisse à se désaltérer dans une fontaine lors d'une partie de chasse.

⁶⁰ Ovide, *op. cit.*, vers 415, p. 141.

et devient désormais dépendant de cette relation visuelle exclusive et égocentrique⁶¹. Il s'entiche et se passionne pour l'image qu'il voit :

Il [Narcisse] reste en extase devant lui-même, et, sans bouger, le visage fixe, absorbé dans ce spectacle, il semble une statue faite de marbre de Paros. Il contemple, couché sur le sol, deux astres, ses propres yeux, et ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes aussi d'Apollon, ses joues imberbes, son cou d'ivoire, sa bouche charmante, et la rougeur qui colore la blancheur de neige de son teint. Il admire tout ce par quoi il inspire l'admiration. Il se désire, dans son ignorance, lui-même. Ses louanges, c'est lui-même qu'il les décerne. Les ardeurs qu'il ressent, c'est lui qui les inspire. Il est l'aliment du feu qu'il allume⁶².

Combien de fois s'est-il penché vers l'eau limpide afin de tenter de prendre dans ses bras ce si bel amant, combien de baisers⁶³ ont été vainement envoyés à ces ondes trompeuses ? Mais Narcisse ne réalise pas que l'objet de son désir n'existe pas et que l'image tant chérie, se dissipera s'il accepte seulement de s'en détourner. Il désire ce qu'il voit mais ignore qu'il s'éprend de sa propre image et cette image renvoyée excite son regard. Narcisse languit ainsi sur le bord de la source, à en oublier de manger et de dormir⁶⁴, à se contempler jusqu'à sa propre perte dans la souffrance de ne pouvoir atteindre cet amant. Ainsi le châtiment s'accomplit en cette « forme inouïe de démence⁶⁵. »

Narcisse se pose plus d'une question concernant ce « jeu de miroir » avec l'être aimé qui pleure quand il verse des larmes, qui tend les bras lorsqu'il fait de même, et qui articule des mots sans son. Narcisse comprend alors qu'il s'agit de son image :

⁶¹ Le mot égocentrique renferme le mot « centre ». La composition de l'œuvre nous présente l'œil en plein centre et de ce centre, de ce point de fuite, émane les cercles concentriques. Tout ramène à ce point et tout est centré sur ce point.

⁶² Ovide, *op. cit.*, vers 420 à 425, p. 143.

⁶³ À ce sujet Ovide écrit : « Il aspire lui-même à mon étreinte ; car chaque fois que j'ai tendu les lèvres à ces ondes limpides, lui, chaque fois, de sa bouche renversée, il a cherché à atteindre la mienne. » Ovide, *op. cit.*, vers 450, p. 145.

⁶⁴ Schmidt, *op. cit.*, p. 211. Schmidt rapporte aussi qu'à force de se mirer Narcisse oublia de manger et tranquillement il se transforma en fleur, fleur qui se reflète dans l'eau à chaque printemps pour dépérir à l'automne.

⁶⁵ Ovide, *op. cit.*, vers 350, p. 138 : « *Novitasque furoris.* »

« Tu n'es autre que moi-même, je l'ai compris ; je ne suis pas dupe de ma propre image. C'est pour moi que je brûle d'amour, et cette ardeur, je la provoque à la fois et la ressens⁶⁶. »

À ce moment, Narcisse souhaite qu'une séparation soit faite ; il veut se dissocier de son propre corps. Paradoxalement c'est grâce à l'union⁶⁷ avec son amour qu'il croit autre, que notre héros accepte la mort⁶⁸. Il se met alors à pleurer, troublant de cette façon les eaux pendant un moment, et à se frapper la poitrine dénudée qui rougit sous les coups⁶⁹. La limpidité étant revenue il ne peut en supporter davantage la vue et il s'exclame : « Hélas! enfant chéri, mon vain amour, adieu! » Puis Écho, la fidèle, répète le mot final de son bien-aimé. C'est alors que Narcisse pose sa tête sur l'herbe et passe dans un autre monde⁷⁰. Afin de célébrer les funérailles, les sœurs de Narcisse déposent leurs cheveux coupés sur sa tombe. Son corps ayant disparu seule une fleur de feuilles blanches au cœur jaune demeure. Elle représente la troisième métamorphose.

2.4 Narcisse et Conon

La version boétienne⁷¹ du mythe de Narcisse est beaucoup moins touffue que la légende telle que racontée par Ovide. Le récit originel nous est parvenu par Conon⁷², un contemporain grec d'Ovide.

⁶⁶ Ovide, *op. cit.*, vers 460, p. 145.

⁶⁷ C'est une réunion, une acceptation de la réalité davantage qu'une osmose.

⁶⁸ Hamilton, *op. cit.*, p. 109. « Je sais maintenant que d'autres ont souffert par moi », s'écria-t-il, « car je brûle d'amour pour moi-même et cependant, comment pourrais-je approcher cette beauté que je vois reflétée dans l'eau ? Mais je ne peux m'en éloigner. Seule la mort me libérera. » C'est alors qu'il se regarda jusqu'à épuisement et il périt.

⁶⁹ Comportement féminin lors du deuil : les femmes de l'Antiquité se frappaient la poitrine, les jambes et la tête selon Cicéron, *Tusculanes, III*, cité dans Hadot, *op. cit.*, p. 500, note 100. Notez aussi que le rouge est une couleur associée à la libido.

⁷⁰ Ovide, *op. cit.*, vers 505, p. 147. Ovide affirme que Narcisse se mirait même dans les eaux du Styx.

⁷¹ Je me suis basée sur la version rapportée par André Green, *op. cit.*, p. 123. L'auteur ne mentionne pas Conon mais le récit concorde tout à fait avec la version rapportée par Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 200-205. D'ailleurs, Chamonard (Ovide, *op. cit.*, p. 392) mentionne cette version de la légende par Conon dans la note 167. Et sur le texte original dans Photius, *Bibliothèque*, tome III, « Conon, 24^e narration », texte établi et traduit par René Henry, Paris, Les Belles lettres, 1962, p. 19.

Selon Conon, Narcisse est originaire de l'Hélicon, près de Thespies en Boétie, nom donné à l'une des montagnes appartenant aux Muses⁷³. Elles aiment s'y réunir aux abords d'une fontaine⁷⁴.

Dans cette version écrite sur un ton anecdotique⁷⁵, Écho est remplacée par un jeune garçon prénommé Aminias. Ce dernier est amoureux de notre intouchable Narcisse. Afin de s'affranchir des déclarations amoureuses et de la présence de ce jeune Aminias, Narcisse lui offre une épée. Aminias comprend aussitôt le message sous-jacent à ce présent ; il se transperce de l'objet acéré et meurt devant la porte du bel indifférent, en le maudissant.

La suite est semblable à la version d'Ovide. Narcisse est puni par le dieu Amour, vraisemblablement Éros⁷⁶, pour avoir si dédaigneusement rejeté les élans de cœur d'Aminias. La vengeance du dieu en fait un esclave, le punissant : « Narcisse, contempteur d'Éros et des amants⁷⁷. » Narcisse se mire dans l'eau d'une fontaine et devient amoureux de son image nourrie par son orgueil. Contrairement à la version précédente, Conon parle des remords de Narcisse, il écrit : « Finalement désespéré, il crut qu'il endurait un juste châtiment pour avoir mépriser l'amour d'Aminias et il se tua⁷⁸. » De son sang naît une fleur : le narcisse.

⁷² Frontisi-Ducroux et Vernant, *op. cit.*, p. 200-205. Les écrits de Conon dateraient probablement de l'an 36 av. J.-C. jusqu'en 17 selon Louise Vinge (*op. cit.*, p. 19).

⁷³ Hamilton, *op. cit.*, p. 42. Elles sont neuf et ont pour père Zeus : Clio est muse de l'histoire, Uranie de l'astronomie, Melpomène de la tragédie, Thalie de la comédie, Terpsichore de la danse, Calliope de la poésie épique, Erato de la poésie amoureuse, Polymnie des chants religieux et de la rhétorique et Euterpe à la poésie lyrique. Leur rôle est de distraire les dieux.

⁷⁴ Selon Schmidt (*op. cit.*, p. 209), les poètes fréquentaient le mont Hélicon afin de trouver leur inspiration ainsi qu'auprès des fontaines sacrées d'Aganippé et d'Hippocrène, où séjournaient parfois les Muses. Tandis que dans l'*Encyclopédie des symboles* (Cazenave (dir.), *op. cit.*, p. 426), on parle d'une autre source sacrée des Muses : la fontaine Castalie de Delphes.

⁷⁵ Surtout vers la conclusion du récit.

⁷⁶ Hadot, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Photius, *op. cit.*, p. 19.

En conséquence de cette perte, les habitants du lieu, les Thespiens, vouent un culte à l'amour⁷⁹ en l'honneur de cette légende⁸⁰. D'ailleurs, il semble que le culte d'Éros à Thespies remonte à la préhistoire ; la présence d'une statue très rudimentaire, faite d'un bloc de pierre, témoigne de la présence de cette divinité. Conon établit un lien direct avec les rites et coutumes à Thespies et l'introduction des offrandes privées⁸¹.

2.5 Les autres versions du mythe de Narcisse

Pausanias, pour sa part, relate la légende à travers une description de la Boétie⁸². Il donne une sœur jumelle identique à Narcisse⁸³, sœur dont il est amoureux. L'auteur précise que le couple avait des cheveux et des vêtements semblables et qu'ils chassaient ensemble⁸⁴. Sa sœur meurt et Narcisse est inconsolable d'avoir perdu son amour. Chagriné, il trouve une mince consolation dans une source où il peut désormais se mirer se rappelant ainsi les traits de sa moitié. « Bien qu'il sût très bien que ce n'était pas sa sœur, il prit l'habitude de se regarder dans les sources⁸⁵ pour se consoler de sa perte⁸⁶. » Cependant Pausanias ne précise pas l'issue de l'histoire.

⁷⁹ Hadot, *op. cit.*, p. 133. L'auteur fait référence à ce culte : « ...les Thespiens décidèrent d'honorer et de vénérer encore davantage le dieu Éros et de lui faire, outre des sacrifices publics, des offrandes privées. »

⁸⁰ Green, *op. cit.*, p. 123.

⁸¹ Ces dernières sont liées au sort de notre héros mythologique. Le sang laissé sur le sol entraîne la pratique sacrificielle privée et les offrandes publiques dans cette région. Hadot, *op. cit.*, p. 134. Aussi dans Photius, *op. cit.*, p. 19.

⁸² Pausanias, *Description de la Grèce*, texte établi par Michel Casevitz, trad. de Jean Pouilloux, tome V, Paris, Les Belles Lettres, 1999, p. 31, vers 7. Pausanias relate une seconde version du mythe. Pausanias parle d'un Narcisse de Thespies, à Donacon, qui se mira dans une source et ne comprenait pas qui il voyait. Il tomba amoureux de lui-même et mourut sur place.

⁸³ Schmidt (*op. cit.*, p. 211), rapporte aussi cette version du mythe où Narcisse était éperdument amoureux de sa sœur qui lui ressemblait beaucoup et, suite à la mort de celle-ci, il se mira jour et nuit dans une fontaine afin de préserver le souvenir de son visage ce qui entraîna sa mort.

⁸⁴ Pausanias, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁵ Dans cette version il y a plusieurs sources. Nous ne sommes plus devant la source unique et pure du récit ovidien.

⁸⁶ Green, *op. cit.*, p. 124.

En ce qui concerne la quatrième version, très peu d'informations ont subsisté mais elle se doit d'être rappelée car elle transmet de nouveaux éléments du récit. L'histoire se situe dans l'île d'Eubée, à Érétrie⁸⁷. Narcisse, fils d'Amarynthos est tué par un certain Épos, ou Eupo⁸⁸. Du sang s'étant écoulé de notre héros, une fleur en naît.

Écrite au milieu du V^e siècle de notre ère⁸⁹, la dernière variante du mythe, sous la forme d'un chant, est tirée des *Dionysiaca* (ou *Dionysiaques*) de Nonnos⁹⁰. Ayant pour père Endymion et pour mère Séléné⁹¹, l'auteur place notre héros dans un contexte dionysien. En relatant l'histoire de Dionysos et d'Aura, l'auteur mentionne la présence d'une fontaine magique dont l'eau endort. Les abords de la fontaine sont parés de narcisses.

C'est alors qu'est narré le mythe de Narcisse, lui aussi séduit par une fontaine. Cependant l'auteur a recours à l'histoire de Narcisse où celui-ci devient accessoire plutôt qu'acteur ; c'est-à-dire que Dionysos utilise la fleur d'illusion, « issue de l'illusion et de la séduction⁹² » de Narcisse pour lui-même, pour séduire et créer l'illusion, afin de rendre inconsciente et pouvoir abuser d'Aura, alors que Narcisse est victime de l'illusion. C'est sans doute le caractère humide, narcotique et chthonien de la fleur de narcisses qui unit Dionysos à Narcisse. Et comme Pierre Hadot le souligne, c'est bien dans ce sens que le mythe est rapporté.

⁸⁷ Pierre Hadot précise qu'un sanctuaire dédié à Artémis s'y trouve. En face, sur la côte opposée, il y a un monument funéraire de Narcisse « le silencieux », nommé ainsi car ceux qui passent devant se taisent. Hadot, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁸ Je fais coïncider ici les deux versions rapportées par Green et Hadot. Green parle d'un certain Épos ou Eupo comme étant le tueur de Narcisse, tandis que Hadot mentionne Euppo.

⁸⁹ Plus précisément entre l'an 425 et 450. Vinge, *op. cit.*, p. 28

⁹⁰ Hadot, *op. cit.*, p. 134 et dans Vinge, *op. cit.*, p. 28-29.

⁹¹ Hadot, *Ibid.* L'auteur souligne que la présence d'Endymion est peut-être liée à cause de son thème du sommeil. Endymion est un berger, parfois chasseur, embrassé par Séléné, la lune, il s'endormit à jamais. Hamilton, *op. cit.*, p. 144-145.

⁹² Hadot, *op. cit.*, p. 134.

2.6 Conclusion

En résumé, la fleur nommée narcisse, aux qualités somnifère, narcotique et mortelle se situe soit du côté du cycle végétal, de la vie, avec la figure de Perséphone⁹³, soit du côté du souterrain avec Dionysos, des divinités chthoniennes et à des cultes voués à Déméter⁹⁴. L'eau assure le lien entre ces deux mondes opposés. Perpétuant la vie à travers les semailles et les nouvelles pousses, l'eau peut tout autant conduire à la mort ou permettre la métamorphose.

En ce qui concerne les variations du mythe, les versions d'Ovide, de Conon et de Pausanias situent la légende de Narcisse en Boétie, près de Thespies⁹⁵. On ne précise pas le lieu dans la variante de Nonnos et, dans la version de l'auteur non identifié, on parle de la région d'Érétrie. Les parents sont identifiés dans trois des versions, mais ils diffèrent d'une à l'autre. Dans les deux premières, Narcisse est puni pour son mauvais comportement ; avec Ovide il subit le châtimement de Némésis et avec Conon, les foudres d'Éros. Dans ces deux variantes de la légende, Narcisse subit une punition en réponse aux prières d'un amant méprisé et motivé par la vengeance suite à ses passions frustrées.

Cependant ces détails issus des variations sur le même thème ne me paraissent pas essentiels. Ma préoccupation se range du côté des attributs, ou du moins des symboles connus et rattachés à Narcisse : tout d'abord, le rôle de l'eau. Ovide parle d'une source d'eau en particulier, alors que Pausanias l'écrit au pluriel⁹⁶. Tandis que Conon et Nonnos mettent en jeu une fontaine, la version anonyme ne fait aucune mention de plan d'eau ou même de sa présence.

Pour ce qui est de ses admirateurs et de leur sort, Ovide choisit un amour hétérosexuel ; c'est la nymphe Écho qui brûle d'amour pour Narcisse. Rejetée, elle se transforme en pierre. Dans la seconde variante, Conon parle d'un amour

⁹³ J'ajouterais également Éros.

⁹⁴ Peut-on y voir la pulsion de vie et la pulsion de mort renfermées dans le complexe du narcissisme ?

⁹⁵ Hadot, *op. cit.*, p. 133.

⁹⁶ Donc la source n'est pas identifiée à un lieu unique de rituel ou de recueillement.

homosexuel⁹⁷ et passionnel ; Aminias se suicide pour Narcisse. Ce dernier ne se reconnaît pas, alors que dans le récit ovidien il est désillusionné face à l'image spéculaire, mais il meurt dans une grande confusion liée à l'impossibilité d'atteindre l'objet de son amour. Pausanias se range du côté de l'amour fraternel, ou incestueux, où la mélancolie est l'affect le plus présent tout au long du récit.

En ce qui a trait à la fatalité du héros, la version ovidienne demeure floue. Narcisse se laisse dépérir aux bords de la source, c'est un suicide lent. Sur le lieu de sa mort apparaît une fleur jaune et blanche. Cette version est la seule où Narcisse reconnaît l'image qu'il voit. Chez Conon, il se suicide, sans que l'on sache de quelle manière. La version inconnue et celle de Conon se rejoignent sur le fait que du sang de Narcisse naît une fleur.

La version ovidienne demeure néanmoins la plus remplie de détails et elle traverse de ce fait les âges. Cette variante du mythe est la seule qui débute avec la conception même de Narcisse, pour ensuite parler de sa naissance, de sa passion et de sa mort. Le récit se termine par la métamorphose suite à ses funérailles. La structure inhérente du récit est bidimensionnelle et se scinde ainsi : le premier épisode concerne la nymphe Écho et le « motif⁹⁸ » de la réflexion auditive, *imago vocis*, et ses élans amoureux vers Narcisse, la réflexion visuelle dans l'eau, *imago*⁹⁹, la vive passion de Narcisse pour sa personne, et la métamorphose végétale. Il y a un parallèle dans cette scission : un double du double auditif et visuel.

En partant du double sonore pour évoluer vers le double visuel, une double erreur de perception est commise : non seulement Narcisse n'est pas attentif aux paroles d'Écho, mais de plus, il ignore qu'il s'agit du reflet de son propre visage.

⁹⁷ Comme Pierre Hadot le souligne, dans l'Antiquité l'homosexualité n'était pas marquée d'un interdit comme dans la civilisation moderne. Au contraire, elle était normale parce que perçue virile. Hadot, *op. cit.*, p. 498, note 73.

⁹⁸ Vinge, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁹ Image (*imago*) ou ombre (*umbra*) les deux termes semblent interchangeable. Le texte ovidien dit : « *repercussae imaginis umbra* », qui veut dire « l'ombre de l'image réflétée. » Vinge, *op. cit.*, p. 11-13.

Ainsi, « l'acte de se regarder » guide ma réflexion vers les concepts psychanalytiques soit, l'examen du narcissisme freudien. Les stades qualifiés de primaire, puis secondaire, seront complétés par la présentation du stade du miroir lacanien, pour aboutir aux notions liées à l'auto-érotisme et au complexe de castration dans le chapitre suivant.

Chapitre 3.

Narcisse : du mythe à la psychanalyse

3.1 Introduction

Le narcissisme est défini comme l' : « amour que porte le sujet à lui-même pris comme objet¹. » Constitué de multiples facettes, et renfermant plus d'une définition, le concept de narcissisme désigne d'abord une perversion, où le sujet prend un objet d'amour et se choisit lui-même ainsi que son propre corps. De plus, le terme renvoie à un stade libidinal, une forme d'investissement pulsionnel comme une donnée qui structure le sujet, et enfin, à un état léthargique.

Le terme narcissisme est connoté tantôt par la psychanalyse et le personnage mythologique de Narcisse, illustrant le « risque mortifère auquel conduit l'amour du sujet pour sa propre image² », tantôt il se réfère davantage au langage courant qualifiant un comportement ou un type de personnalité égocentrique. De la fixation affective portée à soi-même à l'admiration de soi ; une attention exclusive envers sa propre personne occupe tout l'espace affectif.

J'aborderai dans ce chapitre les premières élaborations freudiennes du narcissisme pour ensuite me concentrer sur ses deux principales tangentes : le narcissisme primaire, appelé tout d'abord auto-érotisme, et le narcissisme secondaire.

Jusqu'en 1914, la notion de narcissisme chez Freud est assez mal définie et son cadre est plutôt variable. La confusion règne au sein même de certaines définitions primordiales à la compréhension du concept. D'ailleurs, en ce qui a trait à la définition du narcissisme primaire, les spécialistes ne s'entendent pas et, ils se contredisent même parfois, nous verrons de quelle façon.

¹ Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse VUEF, Coll. In Extenso, 2003 (1995), p. 264.

² Jean-Claude Stolloff, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, p. XIII.

À partir de la théorie freudienne, Lacan offre une interprétation en lien avec le stade du miroir. Son approche est plus synthétique et elle établit certaines précisions, dont l'ajout de la dimension visuelle propre au sujet, une dimension évacuée chez son prédécesseur, ainsi qu'une mise à distance terminologique et conceptuelle face à Freud.

Le narcissisme freudien et le stade du miroir de Lacan engendrent d'autres notions nécessaires à la compréhension et à l'analyse interprétative de l'œuvre à l'étude. Ainsi, je traiterai de l'auto-érotisme et du complexe de castration relié au complexe de Narcisse chez Freud. Antérieur au narcissisme primaire, l'auto-érotisme est, soit un caractère d'un comportement sexuel ou, de manière plus spécifique, un caractère d'un comportement sexuel infantile et précoce. L'auto-érotisme, génétique ou un simple stade libidinal auto-érotique, passe d'une définition générale englobant la sexualité infantile à la sexualité adulte alors que s'effectue le choix d'un objet extérieur. Par la suite, Freud définit le narcissisme comme une phase distincte entre la phase d'auto-érotisme et la phase d'amour objectal.

Quant au complexe de castration, il est lié d'une part à l'aveuglement de notre héros mythologique et également au complexe d'Œdipe³. Il offre une réponse à l'énigme soulevée par l'enfant, centré sur le fantasme de retranchement du pénis. Le narcissisme freudien est rattaché au complexe de castration car le pénis est déjà dans l'enfance du petit garçon, l'objet sexuel auto-érotique le plus important⁴. Dans la conception lacanienne de la castration⁵, il y a renoncement à être et à posséder le phallus⁶, puisqu'il apparaît sous forme symbolique, dans la relation du sujet avec l'Autre.

³ Cependant je ne développerai pas le concept d'Œdipe dans ce chapitre. J'en fais simplement mention.

⁴ Jean Laplanche, Jean-Baptiste Pontalis et Daniel Lagache (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF Quadrige, 1967, p. 75.

⁵ Lacan parle de la castration et non du complexe, qu'il définit comme une opération symbolique. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Lacan opte pour le phallus afin de distinguer le membre imaginaire du pénis « réel ». *Ibid.*

3.2 Balbutiements du narcissisme

Je ne peux réfléchir en psychanalyste qu'à une œuvre qui me touche. Je suis pris avec elle dans un jeu de miroir, comme ces toiles que Bacon met sous verre : je regarde le tableau derrière sa vitre et je me regarde dans le reflet que me renvoie le verre. Transparence double. Rendre son sens fort à réfléchir dans l'œuvre avant de me faire réfléchir sur l'œuvre : je ne peux parler d'une œuvre qu'en la laissant parler de moi. Sans ce mouvement réitéré d'aller et retour, tout psychanalyste que je sois par ailleurs, je ne produirai qu'une psychanalyse sauvage de l'écrivain, qu'une psychanalyse artificielle de ses écrits.

Didier Anzieu⁷

Le terme « narcissisme » est créé en 1899 par le psychiatre allemand Paul Näcke⁸ qui l'utilise pour décrire une perversion. D'ailleurs, dans les premières lignes de *Pour introduire le narcissisme (Zur Einführung des Narzissmus, 1914)*, Freud affirme avoir emprunté le terme à ce dernier. Cependant, Laplanche et Pontalis⁹ soulignent dans une note ajoutée à la réédition des *Trois essais sur la théorie de la sexualité (Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, 1920)*, que Freud reprend l'origine du mot et il écrit : « ce serait H. Ellis le créateur du terme. En fait, Näcke a bien forgé le mot *Narzissmus* mais pour commenter des vues de H. Ellis qui, le premier en 1898 (*Autoerotism, a Psychological Study*), a décrit un comportement pervers en relation avec le mythe de Narcisse¹⁰. »

Le terme apparaît la toute première fois chez Freud en 1910, dans la seconde édition de *Trois essais sur la théorie de la sexualité*¹¹. Freud a recours au concept afin de déterminer le choix d'objet chez les homosexuels. Il écrit : « [les

⁷ Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Folio, Collection Essais, 1999, p. 25.

⁸ Le mot est utilisé dans un essai de Havelock Ellis, *Auto-Erotism*, cité dans Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund (Suède), Gleerups, 1967, p. 343, note 34.

⁹ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 263.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Publié en 1905 la première fois, puis en 1910. Par la suite, le livre sera maintes fois réédité. Informations tirées de la préface de Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1962 (1915), p. 6.

homosexuels] se prennent eux-mêmes comme objet sexuel ; ils partent du narcissisme et recherchent des jeunes gens qui leur ressemblent qu'ils puissent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes¹². »

C'est vraiment avec le *Cas Schreber*¹³, (1911), que Freud prend conscience de la portée de ce nouveau concept et déduit l'existence d'un moment, d'un stade de l'évolution sexuelle entre l'auto-érotisme et l'amour objet. Freud écrit : « Le sujet commence par se prendre lui-même, son propre corps, comme objet d'amour » permettant ainsi une première unification des pulsions sexuelles¹⁴.

Ainsi, Freud utilise le terme de narcissisme bien avant son fameux texte *Pour introduire le narcissisme* publié en 1914. Selon Laplanche et Pontalis, Freud a alors recours au concept dans une vue d'ensemble et de manière générale, en le rattachant aux investissements libidinaux, c'est-à-dire une mobilisation ou une transformation de l'énergie provenant d'une source sexuelle. Par exemple, lors d'une psychose, ou névrose narcissique, la libido est réinvestie dans l'instance du moi¹⁵ et est ainsi soustraite à l'objet de désir. À ce sujet, Freud écrit : « [...] fondamentalement l'investissement du moi persiste et se comporte envers les investissements d'objet comme le corps d'un animalcule protoplasmique envers les pseudopodes qu'il a émis¹⁶. » Par exemple, l'amibe (animalcule) émet ou absorbe une substance chimique (liquide protoplasmique), et se déplace grâce aux pseudopodes, une sorte de parasite. L'amibe se nourrit en rejetant ou absorbant cette substance. C'est la capacité énergétique de l'amibe qui séduit Freud et l'amène à emprunter ce modèle biologique.

¹² Freud cité par Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 261.

¹³ Il s'agit d'un patient analysé par Freud. De ces mémoires, Schreber, un psychosé, constitue une construction délirante à la base de son grand projet de créer une nouvelle race d'hommes. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 387-389.

¹⁴ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 261. Doit-on comprendre également une première unification du moi ?

¹⁵ Le moi est une instance psychique, le siège de la conscience et des manifestations inconscientes et le réservoir de la libido abritant les conflits entre le ça (c'est le moi profond, inconscient, le premier réservoir d'énergie psychique) et le surmoi (instance de la censure qui juge le moi) et les impératifs de la réalité. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 47, 253, 418.

¹⁶ Freud cité dans Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 261.

Freud établit ainsi un principe de conservation de l'énergie libidinale entraînant un équilibre plus ou moins maintenu entre la libido du moi, investie dans le moi, et la libido d'objet, investie dans un objet autre ; si l'absorption se fait davantage d'un côté le « niveau » de l'autre se résorbe. Freud précise : « Le moi doit être considéré comme un grand réservoir de libido d'où la libido est envoyée vers les objets, et qui est toujours prête à absorber de la libido qui reflue à partir des objets¹⁷. »

Selon Laplanche et Pontalis, cette conception énergétique et la reconnaissance « d'un investissement libidinal du moi, c'est à une définition structurale du narcissisme qu'on est ici conduit : le narcissisme n'apparaît plus comme un stade évolutif mais comme une stase de la libido qu'aucun investissement d'objet ne permet de dépasser complètement¹⁸. »

Les deux auteurs expliquent cependant que Freud a basé sa réflexion sur les recherches menées par Karl Abraham en 1908 sur la démence précoce. La dimension auto-érotique que le patient porte alors à lui-même constitue la totalité de la libido. Freud précise, que le moi pour être constitué et construit, comme une unité, exige « une nouvelle action psychique¹⁹. »

Puisque le narcissisme maintient l'instance du moi comme seul objet d'amour, donc le seul à recevoir les pulsions libidinales, il faut retourner vers le stade infantile afin de comprendre comment le moi se construit²⁰. Cependant, cette unité nécessaire dans la constitution du moi, est considérée d'une part dans une perspective génétique se développant graduellement avec la constitution du corps. D'autre part, cette unité du moi est relative à une image construite²¹ par le sujet via un autre sujet, une autre personne. « Le narcissisme serait la captation amoureuse du sujet par

¹⁷ *Ibid*, p. 261.

¹⁸ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 261-262.

¹⁹ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 262.

²⁰ Freud parle des moments formateurs du moi, cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid*.

²¹ Dans le texte les auteurs parlent d'une image acquise par le sujet. Or, il me semble plus juste de parler d'une construction car cette image est liée à la perception du sujet de lui-même. *Ibid*.

cette image²². » Une image quasi archétypale, une image primordiale et déterminante pour le sujet.

Dans cette optique, le moi est intrinsèquement lié à une image renvoyée par un autre sujet. C'est à partir de cette image que l'identification et l'intériorisation de la relation se réalisent. Laplanche et Pontalis soulignent que Freud voit dans cette étape une simple identification narcissique notamment dans son texte *Deuil et mélancolie* de 1916²³. Or, avec la seconde topique du narcissisme, en 1920, cette perspective s'annule puisque Freud fait alors une distinction entre le premier état narcissique, soit le narcissisme primaire, anobjectal et des relations à l'objet. Le narcissisme primaire implique un état de toute-puissance menant l'enfant à se choisir, à devenir son propre objet d'amour, tandis que dans le narcissisme secondaire, le sujet choisit des objets extérieurs à lui²⁴.

3.3 Auto-érotisme

Comme je l'ai mentionné plus haut, selon Freud, l'auto-érotisme est une « période » antérieure au narcissisme primaire. Le terme est utilisé d'une part pour qualifier un comportement sexuel où l'obtention d'une satisfaction ne nécessite aucun objet extérieur au sujet. Par exemple, la masturbation est auto-érotique puisque le sujet a recours à son propre corps, donc un objet qui lui est propre. D'autre part, et de manière plus spécifique, l'auto-érotisme présente le « caractère d'un comportement sexuel infantile et précoce par lequel une pulsion partielle, liée au fonctionnement d'un organe ou à l'excitation d'une zone érogène, trouve sa satisfaction sur place²⁵ » sans recourir à un objet extérieur et sans image unifiée du corps. Cette image morcelée du corps du sujet est caractéristique du narcissisme tel que vu plus haut, et qui sera reprise par Lacan.

²² *Ibid.*

²³ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 262.

²⁴ Jacques Postel, *Dictionnaire de psychiatrie et psychopathologie clinique*, Paris, Larousse, Les référents, 1998, p. 283.

²⁵ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 42.

Selon Laplanche et Pontalis, Havelock Ellis a également introduit²⁶ le terme auto-érotisme dans un sens large tel que définie dans la première explication introductive. Ellis écrit : « J'entends par auto-érotisme les phénomènes d'émotion sexuelle spontanée produits en l'absence de tout stimulus externe soit direct, soit indirect²⁷. » Cependant, les deux auteurs soulignent qu'Ellis confère à l'auto-érotisme « une forme extrême » du narcissisme, cette « tendance que présente parfois l'émotion sexuelle [...] de s'absorber plus ou moins complètement dans l'admiration de soi-même²⁸. »

Freud reprend le terme dans les *Trois essais sur la sexualité* de 1905 strictement pour délimiter la sexualité infantile. Restreignant l'utilisation du terme et, jugeant celle d'Ellis trop vaste, à une pulsion sans objet extérieur, Freud précise : « La pulsion n'est pas dirigée sur d'autres personnes ; elle se satisfait sur le corps propre²⁹. » Le théorie de l'auto-érotisme comprend donc deux perspectives.

La première consiste à lier l'auto-érotisme à la contingence de l'objet de la pulsion sexuelle. À l'origine de la vie sexuelle, la satisfaction n'est pas dépendante d'un objet externe à soi, mais bien d'un objet déterminé. Laplanche et Pontalis soulignent que cette théorie n'implique pas un état anobjectal. Pour Freud, l'auto-érotisme se retrouve chez le nourrisson dans l'acte de sucer son pouce, mais elle demeure secondaire à l'étape de la pulsion en étayage, c'est-à-dire de la pulsion sexuelle à la pulsion d'auto-conservation (la faim) grâce à un même objet : le sein maternel satisfaisant la faim et l'acte de sucer.

Laplanche et Pontalis rappellent que l'auto-érotisme est un moment sans objet seulement parce que le « mode naturel » est séparé, clivé. De cette façon, la pulsion sexuelle se sépare de la pulsion non sexuelle, par exemple de la faim et de la tétée.

²⁶ En plus du terme de narcissisme comme je l'ai soulevé antérieurement dans le texte. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 42.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

D'autre part, Freud emploie le terme avec une visée différente de la relation à l'objet : une forme d'auto-satisfaction des pulsions. Laplanche et Pontalis précisent : « il [l'auto-érotisme] est à concevoir comme une excitation sexuelle qui naît et s'apaise sur place, au niveau de chaque zone érogène prise isolément³⁰. » C'est ce que Freud nomme le plaisir d'organe ayant comme modèle idéal des lèvres s'embrassant elles-mêmes³¹.

Cette image nous amène forcément au narcissisme : s'embrasser soi-même à l'aide de sa propre bouche, de son propre sexe³². D'ailleurs Laplanche et Pontalis insistent sur la notion de narcissisme et sa relation au moi, ils écrivent :

L'introduction de la notion de narcissisme vient clarifier, après-coup, celle de l'auto-érotisme : dans le narcissisme c'est le moi, comme image unifiée du corps, qui est l'objet de la libido narcissique, et l'auto-érotisme se définit, par opposition, comme le stade anarchique précédant cette convergence des pulsions partielles sur un objet commun³³. « Il est intéressant d'admettre qu'il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi ; le moi doit subir un développement. Mais les pulsions auto-érotiques existent dès l'origine ; quelque chose, une nouvelle action psychique, doit donc venir s'ajouter à l'auto-érotisme pour donner le narcissisme³⁴. »

Laplanche et Pontalis mentionnent que, dans plusieurs textes, Freud insiste sur le moment du passage entre l'auto-érotisme et le narcissisme, à ce sujet celui-ci écrit : « les pulsions sexuelles, jusqu'alors isolées, se sont désormais rassemblées en une unité, et en même temps ont trouvé un objet³⁵. » Cet objet, c'est le moi. Plus tard, Freud admettra la présence dès l'origine de l'individu, c'est-à-dire dans la vie intra-utérine, d'un narcissisme de type primaire. Ainsi, l'auto-érotisme n'est plus seulement l'activité sexuelle de la période, ou du stade narcissique de l'organisation

³⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 43.

³¹ *Ibid.*

³² Finalement n'importe quel ersatz mis pour l'organe sexuel.

³³ *Ibid.*

³⁴ Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid.*

³⁵ Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 44.

libidinale, mais il correspond à une phase beaucoup plus longue dans la lente constitution du moi.

Freud ne rejette cependant pas l'idée du passage entre l'auto-érotisme et le narcissisme dans le développement séquentiel du sujet. Or, cet auto-érotisme se retrouve dans plusieurs activités du nourrisson, par exemple dans la succion, plaisir oral, ou dans la défécation, plaisir anal, aboutissant au plaisir d'organe.

Somme toute, renvoyant tout d'abord à une idée de perversion, au lieu de prendre un objet d'amour ou de désir extérieur au sujet, et surtout différent de lui, le sujet choisit son propre corps, cette période antérieure au narcissisme « s'auto-éclaire » et se raffine dans l'esprit de Freud : il s'agit de l'auto-érotisme.

Pour introduire le narcissisme, écrit par Freud en 1914, mène désormais le sujet à « nager », en surface, dans le narcissisme primaire selon la première topique et en fait un type d'investissement pulsionnel, c'est-à-dire une donnée structurale du sujet.

3.4 Narcissismes primaire et secondaire

Le narcissisme primaire se réfère à un état où le sujet n'a pas d'échanges avec son environnement ni son entourage, le moi est indifférencié et son modèle idéal est « la vie intra-utérine dont le sommeil représenterait une reproduction plus ou moins parfaite³⁶. » Laplanche et Pontalis précisent : « Le narcissisme primaire désigne un état précoce où l'enfant investit toute sa libido sur lui-même³⁷. »

En des termes simplifiés, le narcissisme primaire, primitif et constitutif, se ramène à la période où le petit enfant doit découvrir son corps comme étant le sien propre et où il doit se l'approprier. Ainsi ses pulsions libidinales, ou sexuelles, prennent son corps pour objet. Ce n'est qu'à partir de ce moment, du moins dans l'esprit freudien, où l'investissement du sujet s'opère de façon permanente sur lui-même, entraînant

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 263.

ainsi les pulsions du moi, et sa constitution, et des pulsions de vie³⁸, que le sujet peut se structurer.

Le narcissisme plus tardif dans le développement psychique du sujet est qualifié de « secondaire », et il advient au moment où la libido est renvoyée vers le moi par des identifications retirées aux objets et où encore lorsqu'elle s'investit dans les objets extérieurs au sujet. « Le narcissisme secondaire désigne un retournement sur le moi de la libido, retirée de ses investissements objectaux³⁹. »

La notion de narcissisme secondaire est employée dès 1914 dans *Pour introduire le narcissisme*. Freud utilise alors cette expression, moins problématique en terme de définition que sa phase antérieure⁴⁰, afin de qualifier des états comme le narcissisme schizophrénique. À ce sujet, Freud écrit : « [...] ce narcissisme qui est apparu en faisant rentrer les investissements d'objet, nous voilà donc amenés à le concevoir comme un état secondaire construit sur la base d'un narcissisme primaire que de multiples influences ont obscurci⁴¹. » Laplanche et Pontalis précisent que pour Freud, le narcissisme secondaire ne renvoie pas seulement à des états régressifs extrêmes : « il est aussi une structure permanente du sujet : sur le plan économique, les investissements d'objet ne suppriment pas les investissements du moi mais il existe une véritable balance énergétique entre ces deux sortes d'investissement ; sur le plan topique, l'idéal du moi (*Ideal Ich*)⁴² représente une formation narcissique qui n'est jamais abandonnée⁴³. »

Selon Freud, cette scission entre les deux formes du narcissisme advient au moment de l'élaboration du ça. Cette « instance séparée dont les autres instances émanent par différenciation, d'une évolution de la notion du moi, qui met l'accent

³⁸ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 264.

³⁹ Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁴⁰ Souligné par les auteurs dans le texte. Ils ajoutent que même au sein des textes originaux freudiens une confusion et des acceptations fort diverses demeurent dans la définition du narcissisme primaire. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 264.

⁴¹ Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁴² Aussi traduit par le moi-idéal.

⁴³ *Ibid.*

autant que sur les identifications dont il est issu sur sa fonction adaptatrice comme appareil différencié, de l'effacement enfin de la distinction entre auto-érotisme et narcissisme⁴⁴. »

La notion de narcissisme primaire est occultée par une grande polysémie, variant d'un auteur à l'autre, comme le remarquent Laplanche et Pontalis : « il s'agit ici de définir un stade hypothétique de la libido infantile, et les divergences portent de façon complexe sur la description d'un tel état, sur sa situation chronologique et, pour certains auteurs, sur son existence même⁴⁵. »

Avec Freud, le narcissisme primaire fait référence, en général, au premier narcissisme alors que l'enfant se prend comme objet d'amour bien avant de choisir, et de désirer, des objets extérieurs à lui-même. Cette phase ou cet état remplit l'enfant d'un sentiment de toute-puissance. Par contre, Freud ne précise pas à quel moment exact cette étape s'enclenche. Il fait face lui-même à des variations : les textes de 1910-1915 localisent cette période entre l'auto-érotisme « primitif » et la période de l'amour d'objet, et il se situe après la première unité du moi du sujet. Il s'agit d'une « étape intermédiaire du développement de la libido faisant suite à l'auto-érotisme et précédant la relation d'objet⁴⁶. » Avec la seconde topique, Freud se réfère au narcissisme primaire davantage comme à un premier état de vie⁴⁷, datant d'avant la constitution d'un moi, se déroulant dans l'utérus de la mère. Alors la distinction de l'auto-érotisme et du narcissisme est ainsi annulée.

Malgré ces différences de sens, le narcissisme est accepté, en général, comme un état « anobjectal », ou indifférencié, sans coupure entre le sujet et le monde extérieur à lui⁴⁸. Laplanche et Pontalis supposent que deux objections peuvent subvenir à une telle conception du narcissisme primaire. D'une part, la terminologie

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Stolloff, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁷ L'existence d'un narcissisme primaire, antérieur à la genèse de la vie psychique. Une période anobjectale, qui ne se rattache pas à des objets indépendants du moi du sujet.

⁴⁸ Laplanche et Pontalis, *ibid.*

du concept ne fait pas référence à l'image de soi, cette relation spéculaire sous-jacente à l'étymologie du terme narcissisme⁴⁹. Les auteurs soulignent que l'expression de narcissisme primaire est mal choisie pour décrire un stade anobjectal. D'autre part, ce stade fait problème, et selon certains auteurs, il existe déjà chez le nouveau-né des relations d'objet, « un amour d'objet primaire » extérieur à la vie utérine. Par exemple, Mélanie Klein n'utilise pas le terme de stade narcissique car pour elle, il y a seulement des états narcissiques instaurés par un retour de la libido sur des objets intériorisés.

En tenant compte de ces variations, Laplanche et Pontalis croient être en mesure de rendre le sens propre de l'explication et de l'élaboration freudienne du concept. Ils affirment :

[...] l'intention de Freud lorsque, reprenant la notion de narcissisme introduite en pathologie par H. Ellis, il l'élargit jusqu'à en faire un stade nécessaire dans l'évolution qui mène du fonctionnement anarchique, auto-érotique, des pulsions partielles, jusqu'au choix d'objet. Rien ne semble s'opposer à ce qu'on désigne du terme de narcissisme primaire une phase précoce ou des moments fondateurs, qui se caractérisent par l'apparition simultanée d'une première ébauche du moi et son investissement par la libido, ce qui n'implique ni que ce premier narcissisme soit l'état premier de l'être humain, ni que, du point de vue économique, cette prédominance de l'amour de soi exclue tout investissement objectal⁵⁰.

Le besoin de réconcilier les différents états de l'évolution du narcissisme chez les freudiens, on le retrouve également chez Roland Chemama et Bernard Vandermersch, pour qui le narcissisme représente aussi un état subjectif, à l'équilibre fragile. Ils affirment : « Les notions d'idéaux, en particulier le moi idéal et l'idéal du moi, s'édifient sur cette base⁵¹. » Il peut y avoir des altérations du fonctionnement narcissique par exemple, les psychoses, particulièrement la manie et surtout la mélancolie, sont justement pour Freud des maladies narcissiques, plus

⁴⁹ C'est pourquoi j'aurai recours à Lacan afin de combler cette lacune.

⁵⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 265.

⁵¹ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 264.

précisément psychonévroses narcissiques, marquées par un gonflement de narcissisme ou l'inverse.

Freud soulève l'importance de l'estime de soi, source de l'Idéal du Moi, et définit le narcissisme comme « complément libidinal de l'égoïsme⁵². » Loin d'être seulement un investissement de soi, centré uniquement sur l'amour de l'image que le sujet se fait de lui-même, le narcissisme est fortement teinté d'érotisme, voire d'auto-érotisme. « Le narcissique est celui qui s'aime bien mais aussi qui s'aime mal ou pas du tout. C'est le narcissique qui se retire du monde mais aussi celui qui l'étonne par ses exploits⁵³. »

Cette conception du narcissisme désigne aussi l'investissement de soi moins centré sur l'image et sur la décharge des pulsions sexuelles, via les organes génitaux, mais plutôt sous forme d'une harmonie entre la psyché du sujet et de son environnement. Selon Jean-Claude Stoloﬀ, cet équilibre permet au sujet d'établir une confiance de base, une estime de soi⁵⁴ obtenues par l'image que le sujet a de lui-même.

3.5 Lacan et le stade du miroir

Le psychanalyste Jacques Lacan, pour sa part, aborde le narcissisme sous un angle différent. Selon lui, située entre les six et dix-huit premiers mois⁵⁵ de la période *infans* se développe une phase constitutive et primordiale de l'être. Éprouvant à ce stade un sentiment d'impuissance⁵⁶, l'enfant remarque à cette étape des difficultés motrices, dépendant du nourrissage, et de ce fait, il est objet et non sujet⁵⁷. L'enfant

⁵² Cité dans Béla Grunberger, *Le narcissisme : essai de psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 1993 (1971), p. 16.

⁵³ Grunberger, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁴ Selon Stoloﬀ (*op. cit.*, p. 5), cette confiance de base devient un « plaisir homéostatique ».

⁵⁵ Lacan parle de l'étendue de ce stade entre les six premiers mois jusqu'à l'âge de deux ans et demi. Jacques Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits 1, texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Essais, 1999 (1966), p. 112.

⁵⁶ L'enfant est dépassé en « intelligence instrumentale » par le chimpanzé. Lacan, « Le stade du miroir », *op. cit.*, p. 94.

⁵⁷ Lacan précise : « [...] où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » Lacan, *op. cit.*, p. 93.

anticiperait « l'appréhension et la maîtrise de son unité corporelle » par voie imaginaire, apparemment possible dès le dixième jour de vie. À cet égard, Laplanche et Pontalis soulignent : « Cette unification imaginaire s'opère par identification à l'image du semblable comme forme totale ; elle s'illustre et s'actualise par l'expérience concrète où l'enfant perçoit sa propre image dans un miroir⁵⁸. » Cette phase, nommée stade du miroir par Lacan, édifie et construit le moi de l'enfant-objet qui deviendra sujet.

Introduit par Jacques Lacan, pour la première fois en 1936, le stade du miroir puise ses origines précisément dans deux domaines distincts ; la psychologie infantile et la psychologie comparée et l'éthologie⁵⁹.

D'une part, les informations recueillies sur la façon dont l'enfant agit et réagit en une série de gestes devant sa réflexion dans le miroir pousse Lacan à constater : « l'assomption triomphante de l'image avec la mimique jubilatoire qui l'accompagne et la complaisance ludique dans le contrôle de l'identification spéculaire⁶⁰. »

D'autre part, les données issues de l'éthologie animale « montrent certains effets de maturation et de structuration biologique opérés par la seule perception visuelle du semblable⁶¹ », notamment avec la maturation de la gonade chez la pigeonne à la vue d'un autre, peu importe son sexe, ou la simple réflexion dans une glace. Il en va de même pour le criquet pèlerin, communément appelé sauterelle, passant d'un état solitaire à grégaire obtenu grâce à l'exposition d'un autre individu suffisamment proche de son espèce ; le mimétisme comme « identification hétéromorphique⁶². » À ce sujet, Lacan précise que ces faits : « [...] s'inscrivent dans un ordre

⁵⁸ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 452. Le moment où l'enfant reconnaît son image dans le miroir, « reconnaissance signalée par la mimique illuminative du *Aha-Erlebnis* », c'est-à-dire l'expérience vécue est un temps essentiel de l'acte de l'intelligence pour Köhler, cité dans Lacan, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁹ Notamment avec les observations de Roger Caillois dans Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 95. Sur la méthode éthologique, voir Boris Cyrulnik, surtout le premier chapitre, *Sous le signe du lien*, Paris, Hachette Littératures, Coll. Pluriel, 1989, 319 p.

⁶⁰ Lacan cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Lacan, *op. cit.*, p. 95

d'identification homéomorphique qu'envelopperait la question du sens de la beauté comme formative et comme érogène⁶³. »

Le stade du miroir marque un moment « génétique fondamental » et structurant du sujet. Selon Lacan, ce stade doit être lié « à la prématuration de la naissance⁶⁴ » où l'anatomie et la motricité de l'enfant ne sont pas encore complètement développées. Une phase où s'esquisse une première constitution du moi⁶⁵, l'enfant perçoit une image du semblable ou l'image de lui-même dans le miroir. Il voit une *Gestalt*⁶⁶, une forme représentant le je-idéal et unifié à une forme à laquelle il s'identifie. Ainsi, cette observation essentielle « est au fondement du caractère imaginaire du moi constitué d'emblée comme « moi idéal » et « souche des identifications secondaires⁶⁷. » D'ailleurs, le moi, écrit Lacan, se construit à l'image du semblable et d'abord de cette image qui m'est renvoyée par le miroir⁶⁸. C'est grâce à cette identification à l'autre que le sujet voit la « gamme des réactions de prestance et de parade, dont ses conduites révèlent avec évidence l'ambivalence structurale⁶⁹ » : l'esclave s'identifie au despote, celui qui est séduit devient le séducteur. L'investissement libidinal de cette forme primordiale, « bonne » parce qu'elle supplée la carence de mon être, sera la matrice des identifications futures⁷⁰.

Cette relation imaginaire à la *Gestalt* du miroir est marquée d'une tension entre le moi perçu comme autre et l'autre comme alter ego⁷¹. Ainsi la formule lacanienne prend forme : « C'est comme autre que je suis amené à connaître le monde ; une

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁶⁵ Je devrais utiliser le « je » dans le contexte lacanien, mais je ne veux pas créer une confusion avec son utilisation dans les notions freudiennes.

⁶⁶ « C'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui (sujet) apparaît dans un relief de statue qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. » Lacan, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁷ Laplanche et Pontalis, *ibid.* Et Lacan, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁸ J'ai l'impression que chez Freud il s'agit d'une image rêvée, d'une perception quasi onirique alors que chez Lacan, le sujet perçoit sa propre image ou bien celle d'un semblable à qui il peut s'identifier.

⁶⁹ Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *op. cit.*, p. 112.

⁷⁰ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 220.

⁷¹ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 453.

dimension paranoïaque [de l'identique-à-soi] est, de la sorte, normalement constituante de l'organisation du « je »⁷². » « Je est un autre⁷³. »

Laplanche et Pontalis établissent un rapprochement avec la position freudienne sur le passage de l'auto-érotisme, précédant l'élaboration du moi, le narcissisme. Pour Lacan, la période auto-érotique trouve son équivalent dans le fantasme du corps morcelé, et le narcissisme primaire de Freud correspond au stade, ou phase du miroir.

Lacan résume ainsi le processus lié à cette étape du développement enfantin : « Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d'*imago*⁷⁴. » Ainsi, Lacan résout l'ambiguïté freudienne de la relation d'objet par la prise de conscience du sujet, de l'image qu'il voit dans le miroir. Le sujet est affranchi, d'une certaine manière, du morcellement de son propre corps. Il possède désormais, une image unifiée de lui-même.

3.6 Complexe de castration

Le plaisir d'organe implique la reconnaissance de la source de satisfaction libidinale. Tandis que le plaisir érogène comprend la découverte de l'organe sexuel et la crainte d'en être privé, à son tour, entraîne le complexe de castration⁷⁵. Il s'agit d'un « complexe centré sur le fantasme de castration, celui-ci venant apporter une réponse à l'énigme que pose l'enfant sur la différence anatomique des sexes⁷⁶. » Chez le garçon, le retranchement du pénis est vécu comme une angoisse provenant

⁷² Chemama et Vandermersch, *ibid.* Les mots entre crochets ont été ajoutés et sont de Lacan.

⁷³ Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *op. cit.*, p. 117.

⁷⁴ Lacan, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁵ Notez que je ne tiendrai compte des deux sexes dans mon explication du complexe. J'opterai pour la version freudienne et non le point de vue développé par Jung, soit le complexe d'Électre comme pendant féminin du complexe d'Œdipe.

⁷⁶ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 74.

d'une menace, réelle ou fantasmatique, reliée au père. Perçu comme un agent de la castration, le père représente aussi l'autorité « à laquelle il [le garçon] attribue en dernier ressort toutes les menaces formulées par d'autres personnes⁷⁷. » Ainsi, en réaction aux actes sexuels posés par le père sur la mère, l'enfant accepte, de façon symbolique, l'ascendance du père puisqu'il possède le pénis, cet organe primordial.

Le complexe de castration et ses effets s'expliquent différemment du côté féminin. Il sera déclenché automatiquement chez la petite fille, selon les freudiens, à la vue du pénis. Ainsi, l'absence du membre masculin est vécue comme un désavantage physique et symbolique, elle se perçoit comme la victime d'une castration. Ainsi, la fillette tentera de le nier, soit en voulant compenser ou bien réparer ce manque. Plus souvent qu'autrement, la réparation est faite en ayant envie du pénis, c'est-à-dire « d'emblée elle [la femme] a jugé et décidé, elle a vu cela, sait qu'elle ne l'a pas et veut l'avoir⁷⁸. » Cette envie se substitue parfois au besoin de procréation, alors que le sujet féminin peut « choisir le père comme objet d'amour », le phallus symbolique pour l'enfanter. Une persistance extrême de l'envie du pénis peut entraîner une jalousie, voire la dépression⁷⁹.

C'est en 1908 que le complexe de castration est abordé pour la toute première fois par Freud, grâce à l'étude du cas du petit Hans⁸⁰. Tout comme l'auto-érotisme, le complexe est décrit d'abord comme une théorie sexuelle infantile attribuant un membre viril à tous. Ce complexe est rattaché au narcissisme car « le pénis est déjà dans l'enfance [du garçon] la zone érogène directrice, l'objet sexuel auto-érotique le plus important, et sa valorisation se reflète logiquement dans l'impossibilité de se représenter une personne semblable au moi sans cette partie constituante essentielle⁸¹. »

⁷⁷ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁸ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁹ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁰ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 75.

⁸¹ *Ibid.*

La reconnaissance de l'absence du pénis ou la crainte de sa perte se transforme en fantasme qui prend diverses formes et est représentée par divers symboles. Par exemple, Laplanche et Pontalis expliquent que l'objet menacé, le pénis, peut être déplacé (aveuglement d'Œdipe), l'acte sexuel déformé ou même remplacé par des atteintes physiques à l'intégrité du corps (accident, opération chirurgicale) ou de la psyché. Le pénis, cet agent paternel et autoritaire, peut ainsi trouver de multiples symboles. Le complexe de castration prend alors plusieurs formes : soit l'envie du pénis ou encore le tabou de virginité, il se manifeste par le sentiment d'infériorité, ainsi que dans les perversions homosexuelles et le fétichisme.

Ce n'est qu'à partir de la théorisation de la phase phallique rattachée au complexe d'Œdipe que Freud étend le complexe de la castration de manière universelle. Au sujet de la phase phallique, le psychanalyste écrit : « à ce stade de l'organisation génitale infantile il y a bien un masculin, mais pas de féminin ; l'alternative est : organe génital mâle ou châtré⁸². »

Ainsi, l'objet de castration commun aux deux sexes est le phallus. Considérée de manière égale de la part de la fillette ou du garçon, la question sous-jacente est celle de posséder ou non le phallus. Le complexe ne peut s'opérer qu'à partir du moment où l'enfant prend connaissance de cette différence anatomique.

Un deuxième aspect caractérise le complexe de castration : son importance au sein du narcissisme, c'est-à-dire la place du phallus considérée par l'enfant comme constituante fondamentale de l'image du moi⁸³. La menace qui pèse sur l'enfant, la peur de la perte du membre masculin, occulte cette image. De ce fait, deux éléments se conjuguent : la domination du phallus et la blessure narcissique, soit la crainte d'être privé de l'objet auto-érotique et identitaire.

⁸² Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁸³ *Ibid.*

Laplanche et Pontalis soulèvent l'origine même du complexe de castration. Selon eux, le complexe peut reposer sur autre chose que la menace de la castration. Cette angoisse peut être liée à des expériences traumatisantes de perte, de séparation, notamment la séparation orale et anale, avec un objet. Par exemple, la perte du sein maternel, le sevrage et la défécation entraînent une perte comparable à celle de la castration. D'ailleurs, Freud formule une sorte d'équation d'équivalence entre l'enfant, son pénis et ses excréments. À ce sujet, il précise : « Le pénis est reconnu comme quelque chose de détachable du corps et entre en analogie avec les fèces qui furent le premier morceau de l'être corporel⁸⁴. » Abondant dans le même sens, Stårcke parle de l'allaitement et du retrait du sein comme prototype de castration : « une partie du corps analogue à un pénis est prise d'une autre personne, donnée à l'enfant comme étant sienne (notion de plaisir y est rattachée), puis retirée à l'enfant lui causant du déplaisir⁸⁵. » Pour Freud cependant « le terme de castration devrait être réservé aux excitations et aux effets qui sont en relation avec la perte du pénis⁸⁶. »

3.7 Conclusion

En somme, l'évolution, le développement de l'enfant, doit le mener à découvrir son propre corps afin qu'il s'approprie puis accepte son identité propre. Cette étape de la prise du corps pour objet est essentielle. Freud nomme cette période d'auto-érotique puis la qualifie comme appartenant au narcissisme primaire par la suite. Cette période renferme les notions du moi idéal et l'idéal du moi.

La seconde topique freudienne s'édifie en 1920 et l'éclaircissement du narcissisme primaire et secondaire ainsi que la période auto-érotique sont nettement classés : la période auto-érotique est assimilée au narcissisme du premier type et Freud conserve le narcissisme secondaire.

⁸⁴ Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁵ Stårcke cité dans Laplanche et Pontalis, *ibid.*

⁸⁶ Freud cité dans Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 77.

Cependant, Freud n'a jamais tenu compte de la dimension spéculaire du sujet. Ceci constitue l'apport de Lacan qui base sa théorie sur la méthode éthologique, soit une psychologie du comportement qui opère à partir d'observations des êtres vivants dans leur milieu naturel. Le stade du miroir participe au processus de structuration du sujet.

Le sujet, l'*infans*, n'a pas d'emblée d'identité constituée, il n'est pas encore un sujet véritable. Les premiers investissements pulsionnels ont lieu dans un temps zéro, dans la période auto-érotique, puisque ce temps n'exige pas la véritable existence du sujet, ou plutôt son accomplissement, existence du sujet. Passant du registre du besoin, tel l'allaitement, au registre du désir et du plaisir, l'identité du sujet se construit et se constitue à partir du regard de reconnaissance de l'Autre. À ce moment, le sujet s'identifie à une image globale, une *Gestalt*, unifiée peu à peu à lui-même. Cette étape est l'équivalent du narcissisme primaire freudien. Par la suite adviennent les identifications imaginaires, soit le narcissisme secondaire, qui sont constitutives du moi. C'est à ces identifications imaginaires que se greffe le complexe de castration. Chez Freud, il faut le comprendre comme « un ensemble des conséquences subjectives, principalement inconscientes, déterminées par la menace de castration chez l'homme et par l'absence de pénis chez la femme⁸⁷. » Du côté de Lacan, il se réfère au même ensemble de conséquences déterminées par la soumission du sujet au signifiant⁸⁸, c'est-à-dire le phallus.

Ainsi, tant Freud que Lacan font référence au mythe de Narcisse, pour expliquer une des étapes nécessaire à la structuration du sujet, cette histoire d'amour où le sujet s'éprend d'une image qu'il croit être un Autre.

Il s'agit maintenant de tenter de construire et d'interpréter cet Autre, l'œuvre *L'Œil* de Whittome. Confronter la description du chapitre premier en confrontant l'organisation tripartite de l'œuvre, au mythe de Narcisse, particulièrement à la variante ovidienne,

⁸⁷ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁸ Chemama et Vandermersch, *ibid.*

puis, intégrer les notions du narcissisme freudien et sa conception lacanienne, en passant par la symbolique universelle et l'anthropologie sociale, voilà quel est l'objectif du dernier chapitre consacré à l'interprétation de l'œuvre. Pour l'instant, nous pouvons retenir que le regard et les touchers sont des lieux d'investissements de la construction de soi à travers l'image que les zones érogènes permettent d'identifier et de connaître.

Chapitre 4

L'œil symbolique, mythologique et psychanalytique

4.1 Introduction

Conjuguer les apports de la symbolique universelle, du mythe antique de Narcisse, en particulier la version ovidienne, et quatre concepts psychanalytiques freudiens et lacaniens, afin de réunir les éléments interprétatifs, les assembler et les lier en une chaîne de sens, en prenant comme point de départ et d'arrivée, *L'Œil*, tel est l'objectif de ce chapitre. Des maillons seront ainsi créés en regard du symbole¹ principal de l'œil, ainsi qu'aux autres signifiés et leurs évocations esquissées dans la première section. Le but recherché par cette méthode s'apparente au principe du tamis ; c'est-à-dire qu'il vise à recueillir les « coagulums de sens » laissés par le processus de filtration, semblable à celui des chercheurs d'or. Je tenterai de rassembler les fragments d'interprétations pour les différents motifs, des fragments qui par leur proximité sémique investiront le contenu de l'œuvre à l'étude.

Les principaux motifs de l'œuvre : l'œil, l'anneau métallique et les boules de coton, seront décortiqués grâce aux définitions fournies par la symbolique universelle en bifurquant par moment vers l'anthropologie sociale² d'un Gilbert Durand ou d'un Mircea Eliade, puis confrontés aux concepts psychanalytiques définis dans le chapitre précédent, soit l'auto-érotisme, le narcissisme primaire et secondaire, le stade du miroir et le complexe de castration. Quant aux sections concernant Narcisse, elles ont été réparties selon les différents moments du récit antique. Ces séquences serviront de lien entre certaines sections du corps écrit.

¹ Faudrait-il écrire le méta-symbole puisqu'il est situé au-dessus des autres signifiés qu'il surplombe.

² La psychanalyse et l'anthropologie sociale se complètent. Ces deux disciplines se sont penchées sur l'imagination symbolique dans le même élan d'investigation, c'est-à-dire en appliquant la méthode comparative. Tandis que la psychanalyse se fascinait pour la folie et la raison, les anthropologues questionnaient l'homme civilisé, les deux disciplines se servant du potentiel interprétatif des mythologies anciennes.

L'utilisation des symboles se fera en accord avec la définition que Gilbert Durand établi dans son ouvrage *L'imagination symbolique*, (1968, p. 5) : « Le symbole se définit donc d'abord comme appartenant à la catégorie du signe [...] il renvoie à un signifié, ce subterfuge économique, il est codé, par accord commun, et choisi arbitrairement. » Le symbole est double et constitué d'un sens concret (signifiant) et d'un figuré (signifié). Le signifiant et le signifié sont parties constituantes de toute communication et ne définissent pas le symbole en particulier. Pour mes besoins, plusieurs dimensions seront visitées en ce qui concerne les signifiés, soit les couples-associations, tels que : l'œil en boîte, l'œil encerclé, l'œil sphérique et l'œil-œuf, l'œil sexuel et buccal et l'œil de *L'Œil* seront explorés. Ainsi chacune des évocations (signifiés) se rattachant à l'une ou l'autre des figures issues des trois groupes (l'œil et les fissures, l'anneau métallique et le miroir liquide, puis les boules de coton et la boîte symbolique) sera examinée ainsi que les différentes qualités et propriétés du matériau propre à chacune.

Puisque ces motifs sont imbriqués et reliés dans la composition plastique, il est inévitable de penser les traiter de manière individuelle ou à l'intérieur d'une seule discipline afin de créer une chaîne de sens multiples. Ainsi, une certaine mouvance conceptuelle et théorique sera adoptée, où le respect des maillons de la chaîne de sens, devenus « mous » et malléables, prendra place, sans néanmoins en dégager une voie interprétative plus complexe. Au contraire, il me semble que la chaîne en sera plus complète et exhaustive.

On se souvient que la division tripartite de la description s'impose sous trois principaux motifs : l'œil, l'anneau métallique et les boules de coton. Je débiterai par le motif central de l'œil, pour ensuite insérer les autres motifs qui découlent des associations créées depuis les signifiants rattachés à ce motif dominant. Alors que ce dernier, réel symbole³ du regard, occupe la position centrale dans l'œuvre, l'œil s'impose et semble dominer tous les autres motifs. Symbole puissant, ersatz patent

³ D'ailleurs, il s'agit du seul symbole présent dans l'œuvre. Ce symbole a donc besoin d'un déchiffrement, d'un « décryptement », pour emprunter le langage propre de Durand, puisqu'il est masqué.

du Père, instance de la censure issue du surmoi, figure pleine du jugement et de la retenue, il est de surcroît le seul symbole à être représenté sur un plan bidimensionnel.

De tous les organes des sens, l'œil est perçu de tout temps comme étant le plus précieux⁴. Il surpasse les autres sens, permettant à l'intelligence humaine de créer et d'apprécier la civilisation. Dans nos sociétés occidentales, le regard demeure le sens le plus prisé, celui qui outrepassse et prime sur les autres. Voir, c'est connaître, et comprendre le monde⁵. Voir c'est dominer le monde⁶. Dans cet état d'esprit, le traitement du symbole du regard, l'œil, sera placé là où il peut surplomber les autres signes graphiques ainsi que les autres éléments soumis à l'analyse.

Cette partie fera également référence au mythe de Narcisse. Certes, j'ai relaté plusieurs variations du mythe dans le chapitre deux, mais la psychanalyse a davantage eu recours à la variante d'Ovide⁷. De ce fait, je me concentrerai sur cette version afin d'étudier les différents dénouements de la vie du héros et de bien cerner les moments signifiants du mythe. La variante ovidienne sera organisée en quatre grands épisodes du récit, correspondant aux métamorphoses observées dans le déroulement de la légende. Ces phases aménageront un espace, un espace placé avant les couples-associations du symbole de l'œil, et seront à leur tour disséquées.

⁴ Pline écrit : « *Oculi...pars corporis pretiosissima.* » Traduction de Deonna, cité dans Waldemar Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, Éd. E. de Broccard, 1965, p. 1.

⁵ Victor Hugo ajoute : « Je vois, mais c'est déjà posséder que de voir. » Cité dans Deonna, *op. cit.*, p. 2.

⁶ L'organe de la vision permet de voir le monde il lui donne ainsi réalité. À ce sujet, Aeppli précise : « Les rêves où apparaît l'œil évoquent l'acte d'appréhender l'existence. » E. Aeppli, *Les rêves et leur interprétation*, cité dans Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles : astrologie, cabale, mythes, nombres, alchimie, divinités et croyances, héros et légendes*, Paris, La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989), p. 468. Pensez à *L'Œil au pavot* d'Odilon Redon (1892, Paris, Musée du Louvre). Cependant cet œil est flottant et volant contrairement à *L'Œil* de Whittome qui est bien ancré et stable grâce aux éléments plastiques qui l'entourent. Il existe plusieurs œuvres de Whittome du début des années 1970, prenant l'œil comme motif central, notamment au Musée d'art contemporain de Montréal et au Musée canadien de la photographie contemporaine. Voir la note 3 de l'introduction.

⁷ D'ailleurs, Green précise que, par la qualité des détails, la version d'Ovide parla davantage à Freud. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), André Green, « Un, autre, neutre : valeurs narcissiques du même », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 124.

À l'occasion, je ferai appel à diverses interprétations du mythe, élaborées par différents auteurs, principalement en psychanalyse, ce qui ne limitera pas le recours à une seule version, ni l'obligation d'emprunter une direction unique.

4.2 Liquide narcissique

Dans la version ovidienne du mythe de Narcisse, le héros est conçu à partir d'un père-fleuve, Céphise, et d'une mère-nymphé nommée Liriopé. Ainsi, ses deux parents sont issus de l'eau. D'une certaine manière, Narcisse trouve son origine⁸, dans la matière liquide, la *materia prima*. Puisque ses deux parents sont « liquides » et puisque la symbolique universelle n'attribue pas de sexe à l'eau, ne peut-on pas affirmer que Narcisse est issu et natif d'une matière à la fois mâle et femelle ? Une matière hermaphrodite qui confond l'un et l'autre sexe, les incarnant tous les deux à la fois.

La symbolique de l'eau pour sa part renvoie à trois principaux symboles : source de vie, lieu de purification et un état de régénérescence⁹. Possédant ce caractère universel des origines de toute vie, l'eau apparaît comme le souffle vital. Symbole des « énergies inconscientes, des puissances informes de l'âme, des motivations secrètes et inconnues¹⁰. »

⁸ Green considère seulement le père-rivière mais n'oublions pas que la mère de Narcisse est une nymphé et que Céphise, le père-fleuve, l'a violé dans ses eaux. Narcisse est un enfant issu du viol. Green, *op. cit.*, p. 122.

⁹ Chevalier et Gheerbrant précisent : « Les eaux, masses indifférenciées, représentent l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption. » Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982 (1969), p. 374. Ainsi l'immersion dans l'eau est un retour aux sources, un peu à l'image du baptême chrétien, un retour dans le réservoir de potentiel. Comme si l'eau avait le pouvoir de redonner quelque chose de perdu, une régénérescence automatique. Le thème de la régénérescence et de l'eau sont présents dans le travail de Whittome. Pensez à des œuvres telles que *Canal de Soulanges* (1987, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Le bassin de Villa Maria* (1987, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *L'étang du Grand Séminaire* (1987, Musée des beaux-arts de l'Ontario), trois photographies intégrées au Musée des Traces, *Château d'eau : lumière mythique* (1997, Musée d'art contemporain de Montréal), au Centre canadien d'architecture l'artiste avait fait une reconstitution d'un bassin d'eau dans la salle de méditation, et la série des « photographies-miroir » de la carrière de granite *Beverly Junction 9* (2004, propriété de l'artiste). L'eau apparaît ici tel un réservoir d'énergie, réelle incarnation du ça freudien.

¹⁰ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 381.

Le récit rapporte qu'au retour de la chasse, Narcisse est assoiffé. Il cherche une source afin d'étancher sa soif. De quoi Narcisse a-t-il soif ? De la rivière des origines.

De ce liquide amiotique, réceptacle du sujet égotiste ramené à une recherche des origines, une quête gravitant autour du sentiment océanique à la complétude narcissique du fantasme d'être hermaphrodite¹¹ ? Liquide réconfortant, substance d'équilibre parfait, le « fœtus ne fait qu'un avec son milieu, il est à la fois mâle et femelle¹². » Le fœtus est doté d'une virtualité bisexuelle¹³, d'attributs sexuels doubles. Ainsi, la faculté d'auto-engendrement est rendue vraisemblable. J'assiste à la naissance d'un être non-consistant, un être de miroitement et de surface : Narcisse, mon amour qui s'étreint lui-même.

4.3 Le miroir sonore

La nymphe Écho subit le châtement de Junon, ou Héra, pour avoir encouragé les rencontres adultères de Zeus. En raison de ce sort, Écho ne pourra désormais que répéter les dernières paroles entendues, et ne pourra jamais s'exprimer la première. Cette métamorphose de répétition entraîne un épisode marquant dans la version ovidienne du récit de Narcisse.

¹¹ L'hermaphrodisme est la réunion chez le même individu des caractères des deux sexes. Cependant les cas d'auto-fécondation sont très rares. Nous pouvons parler d'hermaphrodisme simultané chez l'escargot et d'hermaphrodisme alterné chez l'huître qui alternativement « change » de sexe. Étienne Wolff, *Les changements de sexe*, 3^e éd., Paris, Gallimard, Collection L'avenir de la science, 1946, p. 236. Pour sa part, Michel Cazenave rappelle que l'hermaphrodite est avant tout un androgyne initial, stade précédant la séparation des sexes, vers un devenir d'androgynie terminale, c'est-à-dire par mélange final des sexes. Cazenave, *op. cit.*, p. 303.

¹² Le fœtus se développe et naît d'abord avec cette virtualité bisexuelle et ce n'est qu'au bout d'une série d'identifications qu'il se dirigera vers un partenaire du sexe opposé ou bien du même sexe que lui. Béla Grunberger, *Le narcissisme : essai de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1993, p. 215-216.

¹³ Il existe chez tous les êtres humains, une certaine bisexualité due à l'indifférenciation originelle de l'embryon. On trouve ainsi des hormones mâles et femelles, dans des proportions différentes, chez les individus des deux sexes. Roland Chemama et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse VUEF, Coll. In Extensio, 2003 (1995), p. 183.

Écho pourchasse Narcisse dans la forêt. Narcisse pose quelques questions à voix haute et seules les dernières paroles de ses phrases lui reviennent en écho. C'est alors que Narcisse embarrassé des avances¹⁴ de la nymphe, sous forme de distorsions de ses propres demandes, la rejette définitivement.

Il s'agirait d'un premier miroir symbolique pour Narcisse, d'un miroir sonore. Didier Anzieu rappelle les fonctions d'audition et de phonation chez le nourrisson¹⁵. Pour cet auteur, les sons et la manière dont les parents, particulièrement la mère, s'adressent au nourrisson jouent un rôle essentiel dans l'expression et le développement des émotions chez cet enfant. Il en vient à décoder les intentions du parent liées à l'intonation de la voix de celui-ci¹⁶. Anzieu insiste sur le caractère « principalement féminin de la voix, [premier miroir sonore], et le lien entre l'émission sonore et la demande d'amour¹⁷. » De ce fait,

si le miroir sonore ne renvoie au sujet que lui-même [ici Narcisse reçoit ses propres paroles déformées par un effet boomerang], le résultat est la désunion pulsionnelle libérant les pulsions de mort et leur assurant un primat économique sur les pulsions de vie¹⁸.

Or « comment faire entendre une parole à Narcisse qui n'entend plus qu'avec les yeux¹⁹ ? » Ainsi, Narcisse ne désirerait pas la femme, « écho de la mère²⁰ » comme le souligne André Green²¹. Il repousserait Écho en guise d'identification vengeresse au double de la mère. D'ailleurs, Olivier Flournoy précise :

¹⁴ « Viens ici, réunissons-nous! » Écho lui répond : « Unissons-nous! » en tentant de lui enlacer le cou. Narcisse apeuré lui dit : « Bas les mains, pas d'étreinte! Je mourrai avant que tu n'uses de moi à ton gré! » La nymphe rétorque : « Use de moi à ton gré! » Ovide, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, *Les métamorphoses*, Tome premier, Livre troisième, Paris, Éd. Garnier Flammarion, 1966, vers 390, p. 141.

¹⁵ Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Didier Anzieu, « L'enveloppe sonore du Soi », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 251.

¹⁶ Cette période arrive bien avant le recours à la vision et à la psychomotricité. Pour cet auteur, l'espace sonore est le premier espace psychique. Anzieu, *op. cit.*, p. 251.

¹⁷ Anzieu, *op. cit.*, p. 263.

¹⁸ *Ibid.* Les mots entre crochets sont de moi.

¹⁹ Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Joyce McDougall, « Narcisse en quête d'une source », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 480.

²⁰ Puisque Écho est une nymphe tout comme la mère de Narcisse.

²¹ Green, *op. cit.*, p. 122.

Narcisse, fils d'une nymphe et d'un dieu, retrouve en Écho une nymphe de même extraction divine et naturelle que sa mère, et qui, de plus, ne se laisse pas voir ni ne répond. À travers elle, c'est sans doute sa mère qu'il méprise. Le châtiment de Némésis n'en est que plus équitable²².

La présence des boules de coton dans l'œuvre *L'Œil* semble jouer sur le même registre. En raison de leur disposition et de leur organisation, ces boules peuvent se reproduire et se multiplier à l'infini, mais elles se trouvent tout de même limitées par le boîtier. À l'image d'un écho sonore, cette transmission « muette » en des « mouvements centrifuges et centripètes²³ », a comme équivalent psychanalytique, selon Donald Woods Winnicott, les modes d'investissements centrifuges (non libidineux) et centripètes (c'est-à-dire auto-érotiques)²⁴ qui prennent l'aspect d'anneaux concentriques²⁵, divisant et multipliant ces globes filamenteux²⁶ depuis leur point d'irradiation, la pupille encerclée. Ce parallèle entre la disposition des boules de ouate et les mouvements érogènes incarnerait peut-être tous les modes d'investissements de Narcisse, du sujet ou du regardant, toutes les avenues empruntées par le sujet pour la connaissance de soi et de l'Autre. Didier Anzieu me permet d'établir un lien entre ces boules de ouate et la voix en écho de la nymphe.

Beckett [Narcisse] : écho ou miroir ? C'est contre les défaillances du miroir sonore qu'il bute [...] S'il entend parler, il ne sait pas si cette voix lui parle, ou parle de lui à un autre, ou si, par désespoir, c'est lui qui l'invente, pour ne pas rester seul, pour pouvoir se parler à lui-même, pour s'entendre parler, pour maintenir vivante sa propre voix. Nécessité pour

²² Green, *op. cit.*, p. 123. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Olivier Flourney, «Entre Narcisse et Œdipe : une image-écran ou un souvenir-écran», *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 448.

²³ René Payant, « Irene F. Whittome : le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention », *Parachute*, été, 1977, numéro 7, p. 10.

²⁴ Jean-Claude Stoloﬀ, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, p. 14.

²⁵ Les cercles concentriques rappellent les cercles de Dante dans sa description du monde inférieur et supérieur de l'enfer. Notez aussi le mandala, ce dessin complexe dans les rites tantriques indotibétains. C'est en quelque sorte, comme le souligne Éliade, une recreation magique du monde. Mircea Éliade, *Images et symboles*, *op. cit.*, p. 66. Les cercles concentriques faits de boules, symboliquement de yeux, peuvent aussi évoquer les colliers de « eye-beads » aux vertus prophylactiques. Deonna, *op. cit.*, p. 195-196.

²⁶ Selon la symbolique universelle, le caractère filamenteux des boules de coton est rattaché au symbole de la destinée de la condition humaine. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 117.

Beckett [Narcisse] de faire fonctionner un miroir tactile, formé par le toucher, la motricité et l'équilibration²⁷.

L'organisation centripète des boules de ouate serait à associer avec l'idéalisation, l'exigence de puissance et de perfection d'un moi idéalisé. Guy Rosolato rappelle que « tout ce qui vient dans un mouvement centripète, corroborer la toute-puissance de ces idéaux, appartenant au Moi idéal, provoque un accroissement de l'estime de soi. Tout manque produit une blessure narcissique²⁸. » Ce caractère d'autonomie extrême est en fait à l'origine du grand fantasme d'auto-engendrement²⁹. Les boules tiennent lieu de la fragmentation et du morcellement qui constituent différentes parties essentielles au Moi et sa multiplicité. Le tout est ici réuni dans une boîte, un système de cercles concentriques marquant l'auto-suffisance, forme du fantasme primitif par excellence de l'envie de se nourrir soi-même et de soi-même, ou de se reproduire dans plusieurs œufs.

À partir de la pensée de Didier Anzieu, l'on pourrait considérer cette structure constituée de boules laineuses comme la manifestation d'un « miroir tactile, postural et kinesthésique de l'autre³⁰. » Cet Autre, détaché de l'œuf original, manifestation en écho du moi, serait alternativement la mère ou le spectateur dans cet échange réciproque de regards, d'approbation et de consentement.

²⁷ Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Folio, Collection Essais, 1999, p. 28. J'ai ajouté les crochets dans la citation et le nom de Narcisse afin d'établir le parallèle. Rappelons que Whittome a réalisé avec Rober Racine et Raymond Gervais une œuvre consacré à Beckett, *Trio pour Samuel Beckett* (1989). La figure de l'écrivain était alors associé, tel un substitut, à la figure du père.

²⁸ Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Guy Rosolato, « Le narcissisme », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 23.

²⁹ Rosolato, *op. cit.*, p. 23-24.

³⁰ Anzieu, *op. cit.*, p. 30.

4.4 Le miroir liquide

Dans la seconde métamorphose³¹ notre héros, Narcisse veut demeurer totalement indépendant de l'amour, et surtout de la possession qu'il engendre. Suite à ce comportement, il est châtié selon la loi du talion, le contraignant à désirer de façon stérile l'objet de son amour sans toutefois l'atteindre. Par capture imaginaire, la source d'eau lui renvoie une image dont il tombe amoureux³² sans néanmoins en reconnaître l'origine. Narcisse devient insensible et renonce à la vie, en oubliant de se nourrir³³. Il languit au bord de la source en s'auto-admirant³⁴.

Dévoré par la démence et par la passion pour le reflet de lui-même, de son propre corps dans l'eau, Narcisse devient amoureux parce que la forme, la *Gestalt*, aperçue lui semble belle³⁵. Notre héros ne se reconnaît pas et tombe amoureux de cet autre lui-même sans savoir qu'il s'agit de son propre reflet³⁶. Ainsi la démence de Narcisse, précisée par Ovide³⁷, réside dans le fait qu'il n'y ait pas identification du reflet comme étant le sien, ce qui entraîne une soif insatiable de désir. Ce principe identificatoire est « un lien affectif qui consiste à construire l'autre comme un idéal. En procédant par identifications paternelles et maternelles, le sujet, enfant, éprouve

³¹ Écho, méprisée, s'étant retirée dans la solitude, cesse de se nourrir et dépérit lentement : c'est en quelque sorte un suicide anorexique par manque de « nourriture amoureuse », un renoncement à la vie. Ainsi, la seconde partie du récit tourne autour de la deuxième métamorphose proférée par Junon : Écho se transforme peu à peu à en perdre son corps et ses os prennent l'apparence de la pierre. Désormais, il « ne lui reste que la voix et les os, [...] mais elle est entendue de tous ; c'est le son qui est encore vivant en elle. » Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 141.

³² Pierre Hadot fait référence au mythe de Pygmalion. Ce dernier, célibataire endurci, révolté des vices enfouis chez les femmes, lui aussi tombe amoureux d'une image. Mais cette image est le produit de son fantasme, un produit créé de l'imaginaire ; il s'agit en fait de son idéal féminin. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Pierre Hadot, « Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 146.

³³ Tout comme la nymphe Écho, Narcisse opte pour le suicide anorexique et renonce à la vie.

³⁴ La fascination amoureuse est présente dans le *Banquet* de Platon et provient d'un souvenir lié à l'unité originelle de l'androgynie, tel que rapporté par Aristophane « dont l'âme garde la nostalgie, et qui lui permet de retrouver l'autre moitié d'elle-même. » Cazenave, *op. cit.*, p. 414. Selon Grunberger (*op. cit.*, p. 148.), l'anorexie de Narcisse et de la nymphe Écho serait un blocage à la phase orale.

³⁵ Hadot, *op. cit.*, p. 141.

³⁶ Sauf dans le dénouement de la version ovidienne où Narcisse se reconnaît : « tu n'es autre que moi-même, je l'ai compris ; je ne suis pas dupe de ma propre image. C'est pour moi que je brûle d'amour, et cette ardeur, je la provoque à la fois et la ressens. » Ovide, *op. cit.*, vers 460, p. 145.

³⁷ Cette « forme inouïe de démence. » Ovide, *op. cit.*, vers 350, p. 138 : « *Novitasque furoris.* »

des sentiments durables envers eux³⁸. » De même, c'est grâce à cette identification que le sujet pourra vivre la « gamme des réactions de prestance et de parade, dont ses conduites révèlent avec ambivalence structurale, esclave identifié au despote, acteur au spectateur, séduit au séducteur³⁹. »

Cette « démente dionysiaque⁴⁰ », amènerait Narcisse à considérer une vaine image comme autre, produit de l'imaginaire, comme un être vivant. Narcisse se contemple dans la source, se plaît « à se perdre dans ce jeu de miroirs et d'illusions où se reflètent mutuellement Narcisse dans la source, la source dans les yeux de Narcisse, Narcisse dans le tableau, le tableau dans les yeux de Narcisse⁴¹. » Ici, le stade du miroir lacanien n'advient pas puisque l'identification, cette transformation produite chez le sujet, en l'occurrence Narcisse, lorsqu'il y a un réel « endossement » d'une *imago* de son propre corps et une reconnaissance tant au plan symbolique que dans le registre de la réalité,⁴² ne se matérialisent pas.

³⁸ Gérard Huber, *Freud : le sujet de la loi*, Paris, Éditions Michalon, 1999, p. 27. Ainsi les différentes surfaces réfléchissantes constituent symboliquement ce que Narcisse, ou l'enfant, utilise pour la constitution de son identité afin qu'il puisse se reconnaître lui-même. Dans le mythe, Narcisse ne sait pas qu'il admire une image de lui-même. Or, dans l'œuvre à l'étude, rien nous indique qu'il regarde un double de lui. En fait, il regarde un autre qui est peut-être lui mais qui ne change absolument rien à ce qu'il est puisqu'il est et il existe à travers ce qu'il regarde et admire avec tant d'amour. Des identifications idéalisantes qui forment son Moi Idéal.

³⁹ Jacques Lacan, « L'agressivité en psychanalyse », *Écrits I, texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Essais, 1999 (1966), p. 112.

⁴⁰ Expression empruntée à Pierre Hadot.

⁴¹ Propos de Philostrate en décrivant un tableau. Cité dans Pierre Hadot, *op. cit.*, p. 140.

⁴² Lacan, *op. cit.*, p. 93.

En regardant l'autre, du moins celui qu'il croit être un autre, Narcisse exprime le désir qu'il souhaite que cet autre lui manifeste⁴³. L'autre prend ainsi la place de Narcisse, le sujet désiré, c'est-à-dire qu'il est illico la forme visible de l'objet de désir, d'un objet sexuel. Il s'agit en fait du symptôme de la pulsion scopique, pulsion ayant pour but de regarder ou de montrer⁴⁴.

Premier miroir imaginaire, l'eau comme surface réfléchissante⁴⁵ et surface d'interrogation des esprits⁴⁶. L'association miroir-eau est utilisée en divination pour sa propriété de voir sur un autre plan, et ce malgré son aspect illusoire⁴⁷. Par ses qualités de clarté et de brillance⁴⁸, le miroir montre la vérité⁴⁹ et personnifie la

⁴³ J'ai établi ce parallèle à partir de l'analyse que fait Freud dans son texte sur Léonard. Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Traduction de Janine Altounian, Paris, Gallimard, Collection de l'inconscient, 1987 (1910), p. 79-82. Comme le rappellent les auteurs Frontisi-Ducroux et Vernant : « Narcisse n'est donc qu'une image. Puisqu'il refuse d'autrui tout contact corporel, puisqu'il ne cherche à étreindre qu'une image impalpable, puisqu'en définitive ce qu'il peut voir de lui, de son propre visage, comme c'est le cas pour tout un chacun n'est que reflet. » Ils précisent également que Narcisse ne voit et n'aime que lui-même et il prend conscience non pas de son erreur mais de l'équité du châtement qui le frappe, c'est-à-dire d'une mort semblable à Ameinias (dans le cas grec), une mise en échec de son propre amour, suffisant et sans issue. Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 200-205. Les auteurs parlent d'un suicide symétrique de l'amour que Narcisse éprouve pour lui-même.

⁴⁴ Phénomène étudié par Freud. C'est à partir de 1928 que Freud se pencha sur le renversement dans le contraire, c'est-à-dire le retournement d'une pulsion passant de l'activité à la passivité. D'où ces couples sadisme-masochisme et voyeurisme-exhibitionnisme. Hervé Huot, *Du sujet à l'image : une histoire de l'œil chez Freud*, Begeles, Éditions Universitaires, Collection Émergences, 1987, p. 143.

⁴⁵ Cette surface réfléchissante servant tout d'abord à observer les astres via le reflet suscité est rempli d'un symbolisme très vaste appartenant au monde de la connaissance. De *speculum* (miroir) qui donne naissance au mot spéculation, il y a aussi *sidus* (étoile) qui donne le mot considération. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 635.

⁴⁶ Par exemple, au Congo les devins déposent une poudre à la surface du miroir ou de l'eau afin d'y lire une réponse, un accès à une sorte « d'anti-monde » pour ainsi formuler un oracle. Cazenave, *op. cit.*, p. 414.

⁴⁷ « Il y a identité dans la différence », disent les textes hindous, « la lumière se reflète dans l'eau, mais ne la pénètre pas. » Cité dans Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 637.

⁴⁸ À ce sujet, Grégoire de Nysse dit : « comme un miroir, lorsqu'il est bien fait, reçoit sur sa surface polie les traits de celui qui lui est présenté, ainsi l'âme, purifiée de toutes salissures terrestres, reçoit dans sa pureté l'image de la beauté incorruptible. » Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 638.

⁴⁹ Les Chinois voient dans la symbolique du miroir une capacité à montrer aussi le contenu du cœur. En plus, le miroir est un instrument de révélation, par exemple le miroir karmique du Dharma chez les bouddhistes. Les Tibétains rappellent la vacuité des formes s'y reflétant nommée la *shūnyatā*. De même que les miroirs magiques du chamanisme, il peut aussi refléter les actes passés. Aussi, la présence des petits miroirs sur leurs costumes destinés lors des rituels qui réfléchissent les actions des hommes ou en guise de protection ou des Pygmées d'Afrique. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 636.

sagesse et la connaissance⁵⁰. En conséquence, le miroir⁵¹, en plus de refléter une image, incarne l'inconscient et l'âme, et il engendre une transformation chez celui qui se regarde. Jeu fécond entre le contemplé, le sujet et le miroir⁵² contemplateur : « miroir, miroir, dis-moi qui est le plus beau. »

Par exemple, Narcisse se perd en regardant de façon prolongée son image reflétée par le miroir-étang⁵³. L'ambivalence et le pouvoir des effets du miroir sur celui qui se regarde dépend essentiellement de l'attitude de celui-ci. Anticipation et unification imaginaire s'activant dans le registre du semblable, un semblable comme forme totale⁵⁴ : manifestation accomplie du regard égotiste.

⁵⁰ Où l'intellect divin réfléchissant une manifestation créée à son image. D'ailleurs Jacob Boehme (1575-1624) considère par voie mystique la « Création tout entière comme un miroir de Dieu : elle est un œil qui est à la fois miroir du divin tandis qu'il se regarde lui-même. Cité dans Cazenave, *op. cit.*, p. 416. L'intelligence céleste est symbolisée par le soleil, intelligence reflétée par le miroir. C'est pourquoi selon Chevalier et Gheerbrant, le miroir est souvent un symbole solaire. Symbole lunaire également puisque la lune est un miroir qui reflète la lumière produite par le soleil. Symbole lunaire et féminin, le miroir est l'emblème de la reine en Chine. Tandis qu'au Japon, il symbolise la pureté parfaite de l'âme, de l'esprit sans souillure, de la réflexion de soi sur la conscience. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 637.

⁵¹ Instrument de Psyché, le miroir symbolise une translucidité aveugle. Le miroir possède deux faces : l'une renvoyant l'image du corps et l'autre l'image de l'intelligence. Durand, *op. cit.*, p. 103. Cette conception est fondée sur les contraires, le miroir double où ténèbres/lumière, le visible à partir de l'invisible, le corps est du côté obscur du miroir et l'âme se range du côté clair. D'ailleurs, une coutume populaire couvre les miroirs à la mort d'un individu de sorte de ne pas retenir son âme afin qu'elle puisse rejoindre l'au-delà. Cazenave, *op. cit.*, p. 413. Le miroir obscur qui ne renvoie pas d'image est synonyme de malheur. D'ailleurs, Ernst Aeppli souligne que même en psychanalyse, la présence du miroir dans un rêve est rattachée à un mauvais présage : la mort. Il précise sa pensée en ajoutant : « une part de nous-mêmes est hors de nous parce que, dans le miroir, nous sommes justement hors de nous. Ce qui engendre le sentiment du vol de l'âme. Les personnes qui se regardent longtemps dans un miroir sont fascinées et ressentent comme une paralysie [...] Elles ne supportent pas toutes leur image. » Cité dans Cazenave, *op. cit.*, p. 416. Pour sa part, Durand ajoute que le reflet dans l'eau s'accompagne du complexe d'Ophélie. En ce sens, en référence au suicide d'Ophélie, la fiancée malheureuse d'Hamlet dans la pièce de Shakespeare, une ophélisation se joint à la vie des ombres lorsqu'on se mire dans le miroir. Durand, *op. cit.*, p. 109.

⁵² En accord avec la philosophie fondamentale, l'unité du principe repose sur la philosophie des miroirs, par les effets de miroir : « il se révèle une même chose que de voir, d'être vu et d'exercer la vision, de même que sont une chose unique l'Aimé, l'Amant et l'Amour. » Cazenave, *op. cit.*, p. 415-416.

⁵³ Devrais-je dire le miroir-étant puisqu'il s'agit bien d'un état d'être.

⁵⁴ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 452.

Dans l'esprit freudien, le Moi est avant tout un « Moi corporel » qui « n'est pas seulement un être de surface, il est lui-même la projection d'une surface⁵⁵. » Ainsi le regard et le miroir⁵⁶ constitueraient un miroir double :

[le miroir] formant sa surface à partir du sentiment corporel et du même coup créant son image, mais ne pouvant le créer que sous les auspices du regard qui le fait témoin de la forme du semblable⁵⁷. Ce qui introduit nécessairement le concept d'identification dont la forme narcissique est la première⁵⁸.

Contact à distance, instrument des ordres intérieurs⁵⁹, le regard serait doté d'un pouvoir magique chargé de toutes les passions de l'âme et il est lié à la transcendance dans la mythologie universelle⁶⁰. Le regard fascine, foudroie⁶¹ et

⁵⁵ Cité dans André Green, *op. cit.*, p. 69. Ainsi l'œil versus le regard, dans ce jeu alternatif d'aller-retour, de un vers l'Autre, ou l'Autre est mis pour nous, c'est-à-dire l'admirant, d'où surgit l'idée du regard maternel sur son petit, renvoie à une caractéristique fondamentale du narcissisme. De l'organe de la vision, celui de l'enfant et de la mère (ou du spectateur), d'où peut désormais s'enclencher cette opération essentielle, à cette approbation, ou désapprobation, consentie par le regard de l'Autre. Notre Narcisse fictif dans l'œuvre croit voir sa mère, ou du moins un représentant, mais en fait ce sont les spectateurs qu'il aperçoit derrière la petite ouverture circulaire. Une représentation de la finalité tragique que subit Narcisse dans le récit en se rendant compte de son « incapacité à advenir en tant que sujet en raison de son auto-captation par l'image » selon une expression empruntée à Jean-Claude Stolf. Stolf, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶ Les métamorphoses du regard ne révèlent pas seulement celui qui regarde ; elles révèlent aussi, tant à lui-même qu'à l'observateur, celui qui est regardé. Il est curieux d'observer les réactions du regardé sous le regard de l'autre et de s'observer soi-même sous des regards étrangers. Le regard apparaît comme le symbole et l'instrument d'une révélation. Mais, plus encore, il est un réacteur et un révélateur réciproque du regardant et du regardé. Le regard d'autrui est un miroir qui reflète deux âmes. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 804. Dans la même veine du miroir double, objet de révélation à deux faces, Lou Andréas-Salomé explique la double orientation du narcissisme sous deux aspects. Il cherche ainsi à expliquer la contradiction entre l'attitude du sujet qui cherche à s'individualiser alors que l'autre « type » ne peut vivre à l'extérieur d'une relation fusionnelle permanente. Cité dans Grunberger, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁷ « L'homme se sert du bronze comme miroir. L'homme se sert de l'antiquité comme miroir. L'homme se sert de l'homme comme miroir. » Extrait d'un texte provenant des Annales des T'ang, cité dans Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 637.

⁵⁸ Cité dans Green, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁹ Peut-on dire des pulsions ?

⁶⁰ Durand, *op. cit.*, p. 170.

⁶¹ Pensez à l'histoire biblique lors de l'incendie de la ville de Sodome, Dieu épargne Lot et sa femme en les incitant à prendre la fuite. Contredisant la volonté de Dieu, la femme de Lot est transformée en statue de sel pour s'être retournée dans la plaine : tel est le châtiment de sa curiosité. *La Sainte Bible*, d'après la traduction de Louis Segond, London, Trinitarian Bible Society, n. d., Livre 1 de la Genèse, verset 19. D'ailleurs, du côté de la mythologie grecque, ce type de regard foudroyant ou paralysant renvoie à certains personnages tels que la Méduse que Persée tue avec un miroir ou même l'histoire d'Actéon punit pour avoir épié la toilette d'Artémis. Le vaniteux Actéon, un des meilleurs chasseurs,

séduit autant qu'il exprime. Dans l'œuvre *L'Œil*, le regard rassurant couve celui du regardant, lui-même couvé par ces cercles de boules de coton. Ainsi, sous les auspices de cet œil suprême qui nidifie ses œufs de ouate à partir de son regard, à l'image du comportement de la tortue et de l'autruche⁶², le regard s'incarnerait dans ce jeu d'aller-retour entre le regardant et le regardé.

Ce lien visuel, primordial à toute relation humaine, est établi de manière frontale⁶³ offrant un contact direct avec l'œil physique et matériel du regardant, un rapport direct avec la réalité que l'œil reproduit tente d'imiter. Cette frontalité⁶⁴ du symbole du regard épouse et accentue la planéité du support. Le clivage entre la réalité et l'univers illusoire du motif central manifeste une subjectivité de la part du sujet représenté. Or, c'est le regardant qui matérialise ces états subjectifs, car c'est lui qui saisit l'Autre, celui qui est représenté, dans son juste « état d'être ». Domaine des réalités subjectives, la conscience et le moi du personnage à qui appartient l'œil « mécanisé », évaluent les choses d'une manière personnelle en donnant la primauté à ses états de conscience⁶⁵. Ainsi la relation établie avec le regardant le rend témoin et complice du drame léthal de notre héros antique. Est-ce qu'à voir toujours quelqu'un d'autre que lui, Narcisse ne s'annihile-t-il pas lui-même⁶⁶ ?

fut transformé en cerf puis déchiqueté par une horde de chiens. Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Références Larousse, 1992, p. 20. Quant à Pierre Hadot, il ajoute que le motif de la vision comporte deux moments : un premier où Actéon voit Artémis (Diane) au bain et un second où Sémélé a vu la gloire de Zeus. Tirésias a vu Athéna au bain et il est aveuglé par Héra. Hadot, *op. cit.*, p. 136.

⁶² Deonna, *op. cit.*, p. 145. D'ailleurs, Whittome a utilisé souvent l'œuf d'autruche par exemple, dans *Egg* (1969, Musée d'art contemporain de Montréal) et dans *Clavier; Notes* (1995, Musée national des beaux-arts du Québec).

⁶³ La provenance de cet œil du portrait de Christus présente une légère torsion de la droite vers la gauche. Cependant dans *L'Œil*, puisque le motif est fragmenté, il ne présente pas ce léger *contraposto*.

⁶⁴ Pensez à *L'homme au turban rouge* (1433, Londres, National Gallery) de Jan van Eyck et le regard frontal et direct avec le spectateur.

⁶⁵ Revirement de situation, car d'ordinaire n'est-ce pas le spectateur qui éprouve un tel état ?

⁶⁶ Lacan écrit : « [...] d'en finir avec ce qui est destiné par nature à signifier l'annulation de ce qu'il signifie. » Lacan, « Le séminaire sur la lettre volée », *op. cit.*, p. 33.

Or, dans le récit, le regard de Narcisse, regard à signification sexuelle, est un acte dirigé vers lui-même, où le plaisir de voir devient pervers. Cependant, dans l'œuvre *L'Œil*, le désir du regardant et celui de l'œil reproduit, ou plutôt de celui auquel il se substitue, entraîne une projection et une superposition de l'acte de voir et s'accompagne d'une confluence entre le désir, déguisé sous la forme oblongue de l'œil et reproduit mécaniquement, désir visuel (avoir envie de voir et de regarder) et désir tactile (avoir envie de toucher et de caresser). Il y a une différence dans l'œuvre qu'on ne retrouve pas dans le récit puisque Narcisse est seul et non pas dans un rapport à l'Autre. Sauf que l'objet de son désir est d'abord perçu comme autre.

En psychanalyse, le regard est le « symbole du jugement moral, de la censure du surmoi, alors que l'œil ne serait qu'un symbole affaibli, significatif d'une vulgaire surveillance⁶⁷. » Le regard, réel complexe spectaculaire⁶⁸, réunit le voir et le savoir au sein d'une extrême valorisation du surmoi⁶⁹. L'isomorphisme de la vision suscite toujours des intentions intellectuelles, sinon morales, puisque « la vision est inductrice de clairvoyance et surtout de rectitude morale⁷⁰. »

Ainsi, le miroir liquide est aussi le mien. Surface aqueuse qui permet ma constitution identitaire et la construction de mes instances psychiques. Je suis et je fais partie de Narcisse.

⁶⁷ Desoille cité dans Durand, *op. cit.*, note 2, p. 170.

⁶⁸ Ou même, devrais-je préciser, le complexe spéculaire dans le cas qui nous occupe.

⁶⁹ Cité dans Durand, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁰ *Ibid.*

4.5 Thanatos et le miroir réel

Narcisse obéirait en quelque sorte à une pulsion de mort⁷¹. Ainsi le fleuve Céphise se transforme en Styx, même si Narcisse finit par se reconnaître et que l'identification et l'unification adviennent⁷². Au moment de la reconnaissance, Narcisse souhaite qu'une séparation soit faite et veut se dissocier de son propre corps. Paradoxalement, c'est grâce à l'union avec son amour qu'il croit autre, que notre héros accepte la mort. Il déclare alors :

Je sais maintenant que d'autres ont souffert par moi car je brûle d'amour pour moi-même et cependant, comment pourrais-je approcher cette beauté que je vois reflétée dans l'eau ? Mais je ne peux m'en éloigner. Seule la mort me libérera. C'est alors qu'il se regarda jusqu'à épuisement et il périt⁷³.

Avant que la métamorphose ne s'opère, Narcisse recherchait cet état relié à la vie prénatale, en vue d'un retour au lieu matriciel⁷⁴. Cette quête incessante, nommée instinct de mort⁷⁵, serait liée à la peur des pulsions. Alors, une troisième métamorphose s'opère, Narcisse revient sous les traits d'une fleur.

Dans la version de Conon⁷⁶, Narcisse se choisit, indirectement, comme objet de désir. De surcroît, la nature homo-érotique du récit, entraîne Aminias, un jeune homme, à s'éprendre de Narcisse. Celui-ci le rejette en lui offrant une épée⁷⁷.

⁷¹ Ici rattachée au narcissisme mortifère, soit la forme la plus extrême du concept. Jean-Baptiste Pontalis (dir.), Colette Chiland, « Narcisse ou le meilleur des mondes possibles », *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), p. 349.

⁷² Aliqué soutient : « Tout est vision, et qui ne comprendrait que la vision n'est possible qu'à distance. » L'essence même du regard humain introduit dans la connaissance visuelle quelque séparation. » Aliqué, *Philosophie du surréalisme*, cité dans Durand, *op. cit.*, p. 170.

⁷³ Edith Hamilton, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Traduction de l'anglais, Bruxelles, Éditions Marabout, Collection Culture générale, 1997 (1940), p. 109.

⁷⁴ Dans le cas de Narcisse, ce lieu matriciel est aqueux puisqu'il est issu d'une père et d'une mère liquides.

⁷⁵ L'auteur affirme que cet instinct peut aller, dans certains cas, jusqu'à désirer la mort des instincts, un « désir qui aurait projeté notre crainte sur une catégorie psychique qui nous dépasse en tant qu'individu, sur une sorte de divinité. » Grunberger, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁶ Photius, *Bibliothèque*, tome III, « Conon, 24^e narration », texte établi et traduit par René Henry, Paris, Les Belles lettres, 1962, p. 19.

⁷⁷ L'épée est un symbole phallique. Aminias se pénètre le corps avec cet objet contondant, digne représentant de l'homme qu'il aime. Dans la pensée de Durand, le symbole de l'épée obéit au schème

Aminias s'en transperce le corps. Narcisse, rempli de remords, se suicide. De son sang naît une fleur, ainsi se termine le récit, tout comme dans les versions d'Ovide et de Pausanias.

Dans la première version ovidienne, Narcisse se noierait du regard. De surcroît, dans toutes les versions, Narcisse est jeune et beau, caractéristiques chères à la maladie de la jeunesse. À un certain moment, Narcisse, dans la variante d'Ovide, remarque la synchronicité entre le reflet dans l'eau et ses propres gestes : lorsqu'il pleure ou qu'il tend les bras vers l'image spéculaire, l'image en fait de même. Grâce à ce jeu de miroir, Narcisse comprend désormais que l'image qu'il contemple le concerne et que celui qu'il croyait autre, l'être désiré, est une illusion. C'est alors que notre héros meurt, victime du leurre de ses propres yeux, qui, en accord avec l'oracle de Tirésias, ne devaient pas se voir. Hadot souligne que « la reconnaissance de Narcisse ne fait que décupler son tourment⁷⁸ », car il meurt d'envie d'atteindre l'amant spéculaire, cet autre sans consistance, qui n'existe pas. L'ombre dont il s'entiche n'est qu'un dédoublement de lui-même, un double imparfait ne correspondant nullement à l'être qu'il croyait aimé.

Narcisse demeure amoureux cependant et souhaite qu'une séparation soit faite : « Que ne puis-je me séparer de mon corps [...] je voudrais que ce que j'aime soit distant de moi⁷⁹. » Après avoir repoussé Écho, en lui disant qu'il ne lui céderait pas, Narcisse se rend compte que parce qu'il se possède lui-même, il ne peut désormais posséder⁸⁰. D'ailleurs, Ovide écrit : « Narcisse, malheureux de n'avoir pas été différent de lui-même⁸¹. » De ce fait, selon Pierre Hadot, Narcisse rêve d'une

ascensionnel, archétype de la lumière ouranienne, tel que le démontre l'auteur à travers les différentes catégories du signe qu'il établit en vertu de l'imaginaire, de la sémantique et de la sémiologie, de la psychanalyse et de l'anthropologie. Durand, *op. cit.*, p. 508.

⁷⁸ Hadot, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁹ Ovide, vers 467-468, cité dans Hadot, *op. cit.*, p. 142.

⁸⁰ *Inopem me copia fecit, ibid.*

⁸¹ Cité dans Hadot, *ibid.*

relation « androgynique parfaite du moi avec lui-même⁸². » D'ailleurs, Françoise Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant rappellent que :

[...] capté par son image, Narcisse n'accède pas à une véritable connaissance de soi et en définitive au statut de sujet qui ne peut que résulter que la fonction socialisante de l'amour de l'autre [...] Narcisse, en refusant les avances ou les ouvertures de ses amants, s'ôte toute possibilité de chercher son image et son identité dans leurs regards. Il est donc condamné à les trouver dans la source substitut à ciel ouvert du miroir des femmes et à y découvrir sa beauté comme elles le font dans l'enfermement vis-à-vis de lui-même⁸³.

Dans la seconde version, celle de Conon, Narcisse se suicide d'une manière imprécise, mais demeure amoureux de sa propre image. Dans la troisième variante, Narcisse a une sœur jumelle qui décède. Narcisse se mire afin de se la rappeler et sombre dans la mélancolie. Ainsi le dédoublement se réalise, cette fois sous la forme d'un amour incestueux⁸⁴. Cette moitié féminine, comme une incarnation de l'anima jungien, la sœur représente la reconnaissance de soi, la reconnaissance de Narcisse doté de la bisexualité originelle⁸⁵.

J'ai déjà évoqué la fleur nommée narcississe en tentant de rapprocher les qualités de celle-ci de notre héros légendaire. Considérée dans l'Antiquité comme une fleur froide aimant l'humidité, le narcississe préfère les endroits frais et ombragés et semble se pencher vers les sources d'eau. Fleur funèbre et emblème des divinités chthoniennes, Pierre Hadot⁸⁶ souligne que les fleurs de la mort sont nées de la mort. Ainsi, la renaissance du personnage mythologique sous sa forme florale, le trouve métamorphosé, mais il symbolise encore la mort. La mort, causée par la fascination

⁸² Hadot, *op. cit.*, p. 142.

⁸³ Frontisi-Ducroux et Vernant, *op. cit.*, p. 205.

⁸⁴ Tout comme dans la *Walkyrie* de Wagner où Siegmund dit : « Dans le ruisseau, j'ai aperçu ma propre image et voici que je la vois à nouveau comme jadis elle émergeait de l'onde, c'est toi à présent qui me renvoies mon image. » Cité dans Hadot, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁵ Flournoy, *op. cit.*, p. 449.

⁸⁶ Hadot, *op. cit.*, p. 132.

de l'image spéculaire et la métamorphose de Narcisse deviennent non pas un châtiment, mais une délivrance selon Pierre Hadot⁸⁷.

Le suicidaire mélancolique, revendicateur du passé, se tue et meurt pour que les autres soient heureux. Sa mégalomanie entraîne en moment d'apothéose, le pont entre son narcissisme et ses pulsions. « Il atteint ainsi, par la mort, la gratification suprême que sa vie lui refusa⁸⁸. »

Dans le récit, Narcisse languit sur le bord de l'eau, cesse de se nourrir puis, se transforme en fleur aux qualités narcotiques. Ainsi, notre mélancolique subit le sort non pas de Junon ou la prophétie de Tirésias, mais bien le châtiment de ses propres blessures narcissiques ; c'est-à-dire les blessures causées par le rapport entre ses idéaux et l'estime de soi où le moi s'impose et ce, telle l'abnégation de la vie. Marque indélébile, ou, cicatrice : le sentiment de culpabilité devient mortifère pour la victime du renoncement⁸⁹. Le rapport entre l'état de sommeil, état de leurre de la béatitude première est un second ersatz, jeu de leurre, réalité versus imaginaire : Narcisse fuirait la réalité en se transformant en fleur somnifère⁹⁰.

N'y a-t-il pas une étonnante correspondance entre Narcisse et Œdipe ? Les deux sont punis, et subissent l'oracle du devin Tirésias, déjà aveugle. Œdipe est puni par la perte de la vue et Narcisse, par une autre forme d'aveuglement, soit l'aveuglement par soi et la non-reconnaissance de l'autre où la croyance d'une réalité propre au reflet existant. D'ailleurs, Œdipe reconnaît son acte meurtrier et dit :

Ainsi ne verront-ils plus le mal que j'ai subi, ni
celui que j'ai causé : ainsi les ténèbres leur
défendront-elles de voir désormais ceux que je

⁸⁷ Hadot, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁸ Grunberger, *op. cit.*, p. 306.

⁸⁹ Nicolas Duruz, *Narcisse en quête de soi : étude des concepts de narcissisme, de moi et de soi en psychanalyse et en psychologie*, Bruxelles, P. Mardaga, Coll. Psychologie et sciences humaines, 1985, p. 40-41.

⁹⁰ D'ailleurs, Grunberger rappelle que « dans le sommeil, le sujet retire sa libido du monde environnant [...] l'envie de dormir coïncide avec un moment d'épuisement énergétique ou avec le désir de fuir la réalité. » Grunberger, *op. cit.*, p. 43.

n'eusse pas dû voir, et de connaître ceux que,
malgré tout, j'eusse voulu connaître⁹¹!

4.6 L'œil en boîte

Un dispositif transparent enferme et contient, archétype du récipient, du contenant ou de la demeure. Liée à l'intimité, la boîte de plexiglas, figure de l'inconscient et du corps maternel, permet ici l'exposition et la monstration d'un assemblage de parties rigoureusement imbriquées. À ce sujet, Bachelard ajoute : « le ventre maternel, sépulcre comme sarcophage, sont vivifiés par les mêmes images : celle de l'hibernation des germes et du sommeil de la chrysalide⁹². » Symbole féminin, la boîte⁹³, comme la boîte de Pandore⁹⁴, enfermerait ce qui est précieux, fragile ou redoutable⁹⁵. Recouvrant au risque d'étouffer, la boîte vitrée protège et hygiénise le contact matériel néanmoins absent. Boîte censoriale qui « se comporte en miroir tactile⁹⁶ », elle met à l'abri de l'envie de toucher, interdiction au voyeur : regarder, désirer, mais ne pas posséder.

La valeur symbolique de la boîte serait reliée à l'idée qu'elle cache et dissimule quelque chose, elle protège ce qu'il ne faut pas voir. Refermée, la boîte renvoie à l'idée de la mort, soit en la gardant à l'écart, car elle met à l'abri du regard ou, à l'inverse, comme incarnation du récipient des cadavres⁹⁷. Une fois avalé, tout

⁹¹ Sophocle, *Œdipe Roi*, in *Tragédies*, Paris, Gallimard, Les Belles Lettres, 1962, p. 242. Pour sa part, Olivier Flournoy souligne que Narcisse n'a pas couché avec sa mère, ni tué son père, mais il s'est cru puissant et méprisant comme lui. Il ne se crève pas les yeux, mais meurt tout de même de son regard. Narcisse agit réellement, alors qu'Œdipe est aveuglé pour avoir tout fait sans y croire. Flournoy, *op. cit.*, p. 449.

⁹² Bachelard cité dans Durand, *op. cit.*, p. 273.

⁹³ Selon le classement de Durand, ce symbole est dans le régime nocturne, sous la structure mystique, avec le tombeau, le berceau, l'œuf et le lait. Son synthème est le ventre. Notez que la tombe, ou le tombeau sont davantage liés au retour chez soi. À ce sujet, Éliade affirme : « La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi [...] du besoin de rentrer dans sa propre maison. » Cité dans Durand, *op. cit.*, p. 250, 269-275, 270.

⁹⁴ « Cette boîte, au fond de laquelle reste l'espoir, c'est l'inconscient avec toutes ces possibilités inattendues, excessives, destructives ou positives, mais irrationnelles, si elles sont laissées à elles-mêmes. » Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 136.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Anzieu, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁷ Notez que le terme sarcophage, du grec *sarcos-phagein*, signifie mangeur de chair. Cazenave, *op. cit.*, p. 153.

d'abord par le réceptacle funéraire et ensuite par son engouffrement dans la terre, le corps du cadavre est destiné à l'au-delà, à la barque des morts qui mène vers une nouvelle naissance⁹⁸.

4.7 L'œil encerclé

L'œil semble vissé et contenu par son centre qu'est la pupille, de plus il est doublement emboîté⁹⁹. Le symbole de l'œil est encerclé par une bague argentée et par un interstice de tissu noir. Évocation du deuil ou du suaire, le tissu est rattaché aux notions de difficulté, de malédiction ou de mort dans la symbolique universelle¹⁰⁰.

La bague¹⁰¹ réfère à l'établissement d'un lien, tel l'anneau de Polycrate¹⁰², marquant un attachement suite à un vœu sacramentel¹⁰³. Symbole du cycle indéfini¹⁰⁴, c'est un cercle fermé qui relie et isole à la fois, il évoque le monde extérieur tout en circonscrivant le monde intérieur¹⁰⁵.

⁹⁸ Selon Eliade, ce retour dans la matrice permet d'être à nouveau, il s'agit d'une renaissance, *regressus ad uterum*, d'un retour à l'origine. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, New York, Éditions Harper, 1962, p. 100.

⁹⁹ Je pourrais même dire triplement emboîté si je considère la boîte de plexiglas.

¹⁰⁰ Durand, *op. cit.*, p. 117.

¹⁰¹ Tout comme l'anneau nuptial, pastoral et du pêcheur, nommé anneau du pape. Ce symbole est parfois muni de pouvoirs. Par exemple, s'emparer de l'anneau magique donne accès à un secret ou à un lieu bien gardé. Il peut aussi simplement servir de moyen de reconnaissance, ou d'appartenance à un groupe. Pensez aussi à Frodon et la bague magique dans le roman de Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, qui voit dans l'eau apparaître un œil unique lui révélant des choses terrifiantes sur l'avenir. Notez aussi la signification des anneaux, depuis le Moyen-Âge, servent d'amulettes préservant ou guérissant la maladie. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 49-50.

¹⁰² Dans la mythologie grecque, Polycrate jette son anneau à la mer et un pêcheur lui la ramène. Hamilton, *op. cit.*, p. 336.

¹⁰³ De ce fait, lors des fiançailles, les anneaux sont échangés entre l'homme et la femme acceptant, de façon sous-jacente, d'être maître et esclave de l'autre. D'ailleurs, les deux auteurs soulignent la relation maître-esclave s'y rattachant comme le fauconnier baguant son oiseau et celle de l'Abbé envers la novice acceptant Dieu comme époux. Chevalier et Gheerbrant, *ibid.*

¹⁰⁴ Et symbole de l'éternité notamment en Chine. C'est un symbole féminin rattaché à la lune. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁵ Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 52.

Le trou central et axial serait un lieu de passage, dans l'œuvre cette percée est la pupille, l'espace de l'essence unique d'où vient la nourriture spirituelle et biologique provenant du sang et du sein maternel¹⁰⁶. C'est le nombril¹⁰⁷, depuis lequel la vie est propulsée.

Dans une approche négative de la phase anale, l'ouverture de l'anneau pourrait représenter un anus expulsant les fèces du sujet. La disposition du tissu de couleur foncée et souillé autour de l'orifice noir et sale demeure un lieu de passage d'où la nourriture « maternelle » est rejetée. Ainsi, ce trou circulaire serait représentant de la notion de plaisir d'expulsion, régression narcissique, reliée au plaisir anal de la seconde phase¹⁰⁸.

L'œil encerclé s'apparenterait à l'observation inhabituelle et quelque peu gênée d'un lieu dépravé ou d'une scène vicieuse : bienvenue au peep-show. Ainsi, l'ouverture circulaire dans *L'Œil*, sous sa cabine vitrée et individuelle, permettrait le voyeurisme dans un monde clos et caché de la vue des passants¹⁰⁹. Verrou prohibé donnant accès à un univers tabou.

Dans un autre registre, cette percée ne représenterait-elle pas aussi le miroir d'Alice? Une ouverture qui donne accès à une réalité différente. Ici le monde imaginaire déboucherait sur l'univers fantasmatique du sujet.

4.8 L'œil sphérique et l'œil-œuf

Une pupille couchée sur du papier est circonscrite par un anneau argenté. Point initial de l'œuvre, la pupille incarnerait le pivot, le point zéro de l'organe dans lequel elle réside. D'ailleurs, elle semble sphérique et globulaire, depuis cette petite tache

¹⁰⁶ Dans l'œuvre, la nourriture proviendrait du liquide noir s'échappant de la pupille.

¹⁰⁷ Le nombril comme centre du corps humain est comparé à l'œil. Deonna souligne le parallèle avec certaines statuaire archaïques de la Grèce, notamment avec le *Kouros de Delphes*, où le nombril est figuré comme un œil en forme d'amande. Deonna, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁸ Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis et Daniel Lagache (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF Quadrige, 1967, p.458-459.

¹⁰⁹ Les passants sont en fait les spectateurs.

de blanc en son coin supérieur, à l'image d'un embryon semi-liquifié qui permet à l'organe de vision d'advenir et de s'accomplir. D'ailleurs, cet aspect visqueux et muqueux de la pupille ne renverrait-il pas à la nourriture fournie par la mère lorsque le fœtus, lui-même à l'état gélatineux, s'en nourrit ?

L'œil constitue également une sphère¹¹⁰, forme parfaite de la complétude absolue, symbole de l'univers, de la perfection et la totalité, d'où la conception de l'androgyné originel comme digne représentant d'une figure anthropomorphe de l'œuf cosmique¹¹¹. La sphère serait sein et œuf à la fois, le foyer initial, un axe à partir duquel le monde peut graviter comme l'exprime Didier Anzieu :

[...] cercles concentriques verbaux (mais sans verbe) de plus en plus amples autour d'un noyau visuel et spatial originaire : premier regard du nouveau-né sur le monde, premier sentiment d'un Moi qui s'efforce de contenir la sensation primitive¹¹².

Cet espace de protection totale¹¹³ apparaît comme un paradis premier, mais déjà perdu. Il consiste en un repli autistique¹¹⁴, fantasme du retour dans la matrice bordée de ces boules de coton : espace feutré, rembourré, chaud et rassurant, une pléthore sécurisante.

¹¹⁰ La symbolique de la sphère s'arrime à celle du cercle avec l'ajout de la troisième dimension selon la cosmogonie platonicienne dans le *Timée*. Dans la conception des Frères de la Pureté, l'univers est composé de sphères émanant de la sphère centrale de la terre. Encore là, il s'agit d'un symbole de perfection. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 905. Pensez à *Galatea des sphères* de Dali (1952, Fundació Gala-Salvador Dalí). Pour d'autres, la sphère symbolise un être suprême « Dieu est une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part [...] le centre réconcilie les contraires, il est à la fois leur source et leur fin dynamique dans une ultime conjonction. » Cazenave, *op. cit.*, p. 110. Pour sa part, Michel Régis parle de la réduction où la corps devient tête, de réification où la tête devient œil et de réversion où l'œil devient monde. Michel Régis, *La peinture comme crime : ou la part maudite de la réalité*, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 2001, p. 9.

¹¹¹ Notamment chez Platon tout comme certaines populations archaïques australiennes. Chevalier et Gheerbrant, *ibid.*

¹¹² Anzieu, *op. cit.*, p. 56.

¹¹³ L'espace courbe, fermé et régulier serait donc un signe de douceur, de paix et de sécurité par excellence. Durand, *op. cit.*, p. 284. Guy Rosolato parle du fantasme de retour au sein maternel, lieu de béatitude et de protection totale mais qui toutefois est dépourvu des plaisirs et des découvertes de l'existence. Il s'agit, selon lui, d'une mort initiale. Guy Rosolato, *Les cinq axes de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1999, p. 68.

¹¹⁴ Expression empruntée à Guy Rosolato (*op. cit.*, p. 214). L'organisation plastique de l'œuvre présente un centre refermé sur lui-même dû à sa circularité.

Les multiples seins de ouate s'apparentent d'ailleurs à une peau reptilienne, coussin amortisseur¹¹⁵, ou même de tricot¹¹⁶ fait de mailles serrées en expansion et recluses dans un espace comprimé. Ces craquelures renverraient à la coquille d'un œuf brisé, à des cicatrices stigmatisées, à des déchirures et des écorchements vifs de la peau, à une plaie ouverte contrastant avec le côté lisse de la pupille et de l'anneau argenté. Or, avec ces fendillements, la perméabilité est menacée puisque par les fentes un vide s'installe. Les aspérités de la peau entourant l'œil ne représenteraient-elles pas des fissures par lesquelles je glisserais hors de moi ou encore qu'un Autre me pénètre et se mêle à moi ? Pourtant le sujet doit être « étanche » face aux autres afin que ceux-ci ne puissent devenir une partie de lui-même¹¹⁷.

Cette peau commune unit la mère à l'enfant, comme une première enveloppe psychique, un premier Moi-peau¹¹⁸ se détache de la mère, du terrain d'identification initial¹¹⁹, alors que la vue cède la place au toucher, et que subsiste cette enveloppe à l'aspect fissuré, aride¹²⁰ et desséché : surface pellique cachectique.

¹¹⁵ Expression empruntée à Grunberger afin de désigner la paroi utérine de la mère qui garde le fœtus dans ce sentiment d'invulnérabilité, sentiment océanique rattaché au liquide amiotique. Grunberger, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁶ Une peau-tricot qui se « régénère grâce à la peau de mots tissée par le psychanalyste, peut redevenir une enveloppe globale consistante. » Didier Anzieu (dir.), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Bordas Dunod, Collection inconscient et culture, 1987, p. 12. Cette expansion curative est représentée dans l'œuvre dans la disposition des cercles concentriques des boules de coton.

¹¹⁷ Lire le cas de Frédérique analysé par Joyce McDougall comme « si sa peau psychique accusait de grandes déchirures par où les autres pourraient la pénétrer et la déposséder d'elle-même. » McDougall, *op. cit.*, p. 465.

¹¹⁸ Ce concept développé par Anzieu est fondé sur l'existence de différentes enveloppes psychiques, qui enregistrent les premières traces sensorielles, motrices et rythmiques, comme structures « limitantes » du Moi. La fonction du Moi-peau est de soutenir l'excitation sexuelle. Par exemple, le signifiant féminin serait la perforation et le déchirement de l'hymen. Anzieu, *op. cit.*, p. 18-19 et 24. Cette peau « permet ainsi à l'être humain de sortir de l'animalité, de se dresser debout, de s'affirmer seul, une peau plane qui se substitue au globe du sein maternel, calme refuge qu'il a fallu oublier mais qui imprime au noyau de l'être un dessin de ruines répandues. »

¹¹⁹ Selon Guy Rosolato, ce terrain est proprement somatique et tactile cité dans Anzieu (*op. cit.*, p. 11). Il précise : « le visuel succède dans le développement de l'enfant à une relation de contact corporel, de portement, de sensations cutanées directes avec la mère, la vue et l'ouïe prenant en charge ces premiers signifiants de démarcation, les transposant malgré et grâce à la distance prise. » Rosolato, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁰ Selon Guy Rosolato, une surface en manque d'hydratation, de caresse et de chaleur. Une surface comme imprégnation et lieu de fixité tactile permettant « la mise en mémoire d'impressions, de

Ainsi l'œuf symbolise le repos¹²¹, la maison, le nid et le sein de la mère, la vie intérieure de l'œuf s'opposerait à la dialectique de liberté et de délivrance de la coquille. Chevalier et Gheerbrant précisent : « De cette douce sécurité, le vivant aspire à sortir : le poussin brise sa coque douillette et tiède. L'œuf comme mère deviendra le symbole des conflits intérieurs¹²². » L'aspect immaculé et fragile de l'œuf est tantôt l'équivalent d'une matrice lié à l'intimité utérine, tantôt un symbole de fécondité lorsqu'il est enterré¹²³. D'ailleurs, l'œuf est un isomorphisme de la grotte¹²⁴, de la tombe¹²⁵, du berceau, du lait, et de la coquille¹²⁶, demeurant à la fois œuf et nid, il est rattaché à un complexe sexualisé de l'incubation.

Dans l'œuvre à l'étude, j'ai déjà comparé l'agglomération, sur deux épaisseurs, des boules de coton à un tissu fissuré et déchiré. Cette étoffe est trouée en son centre : signe de la défloration ou de la pénétration paternelle, issue du désir premier relié à l'Œdipe. Le derme souillé, la seconde couche superficielle nommée l'épiderme n'en n'est pas moins épargnée. Celle-ci semble être une simple enveloppe, un revêtement interchangeable. Appartenant possiblement à un autre que celui qui la « porte », soit au corps de l'œil reproduit, la peau ne peut ainsi qu'être la propriété d'autrui. Superposée à la double épaisseur que constitue le derme, ces deux pellicules filamenteuses protègent et réchauffent le motif central.

sensations, d'épreuves trop précoces ou trop intenses pour être mis en mots », cité dans Anzieu, *op. cit.*, p. 9.

¹²¹ Sur le sujet, Bachelard affirme : « L'imagination non seulement nous invite à rentrer dans notre coquille pour y vivre la vraie retraite, la vie enroulée, la vie repliée sur soi-même, toutes les valeurs du repos. » Bachelard, *Poétique de l'espace*, cité dans Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1968, p. 105.

¹²² Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 692.

¹²³ Cazenave, *op. cit.*, p. 469-470.

¹²⁴ « La grotte est considérée par le folklore comme la matrice universelle et s'apparente aux grands symboles de la maturation et de l'intimité tels que l'œuf, la chrysalide et la tombe. » Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 276.

¹²⁵ D'ailleurs, pour Jung l'œuf est relié au caveau souterrain, cité dans Durand, *op. cit.*, p. 289-290.

¹²⁶ Durand, *op. cit.*, p. 276. D'ailleurs, la disposition des boules de coton dans l'œuvre, effet de craquelures, n'évoque-t-elle pas une coquille se brisant sous la poussée et les coups de bec du poussin?

La disposition des sphères de coton, en cercles concentriques rappelle, de manière étrange, l'évacuation de l'eau dans le renvoi d'un évier. Tourbillonnements¹²⁷ unidirectionnels vers la sortie originelle, en direction de ce point noir cannibale qui engloutit, vers ce « désir de mort comme régression absolue à un Nirvâna d'où toutes souffrances seraient exclues¹²⁸ », mouvement régi par le trou central via le cordon ombilical « par où la mère reprend ce qu'elle a donné pendant sa grossesse¹²⁹. »

La qualité matérielle des boules de coton appelle le toucher. Cependant, le réseautage visuel suggère des aspérités désagréables, sorte de distorsions des sensations tactiles, autant de failles narcissiques et de failles du Moi, contrairement à l'aspect lisse et limpide de la boîte de plexiglas. L'impression de nappage et d'enveloppement du tricot, fruit de l'enchaînement de ce maillage, tissage rassurant et immaculé, n'est pas accessible directement au spectateur puisque l'ensemble est enfermé sous un dispositif transparent empêchant le toucher¹³⁰. Le regardant peut toutefois, regarder et fantasmer sur cet objet sexuel qu'est l'œil.

Les boules de ouate tiendraient un rôle dépassant la transposition littérale du mythe comme représentantes des paroles stériles émises par la nymphe Écho. Elles isolent Narcisse, tout en confirmant la symbolique de l'œuf. Les boules-cocons se démultiplient dans le réceptacle-incubateur contenant le germe qui se développe et se transforme comme par alchimie¹³¹.

¹²⁷ Les boules de ouate dans *L'Œil* sont disposées en *tourbillon* évoquant des *ondulations* concentriques suite à une *explosion*. Ainsi ces trois figures sont des « représentants de transformation », ou signifiants formels, dans la pensée d'Anzieu tel des mécanismes de défense psychotique contre une faille ou une altération de l'enveloppe psychique. Anzieu, *op. cit.*, p. 19-20. Ajoutons aussi l'effet d'emboîtement que j'aurai abordé dans la section intitulée *L'œil en boîte*.

¹²⁸ Anzieu, *op. cit.*, p. 6-7.

¹²⁹ Anzieu, *op. cit.*, p. 4.

¹³⁰ « L'attouchement est [...] nécessaire à la réalisation du but sexuel normal. Il en est de même des impressions visuelles, qui, en dernière analyse, peuvent être ramenées aux impressions tactiles. C'est l'impression visuelle qui éveille le plus souvent la libido. » Huot, *op. cit.*, p. 122.

¹³¹ L'œuf primordial duquel le monde naît, est une conception répandue dans plusieurs civilisations tant en Orient qu'en Occident. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 689. La présence de l'œuf est importante dans l'œuvre de Whittome. Pensez à *Curio : Fantaisie-Fantasia-Fancy-Phantasterien*

La production de l'identité et du moi se double de l'aptitude de reproduction dans l'œuvre qui occupe mon propos. En effet, les boules de coton ne représenteraient-elles pas aussi le produit de cette capacité de l'œil-œuf symbolique protégé et recouvert, telle une couveuse, comme on en retrouve dans les pouponnières. Aussi la présence de la prolifération de ces œufs filamenteux peut se rattacher à la prolifération cellulaire du fœtus¹³². Cet œuf-fabrique, moule d'autres œufs, d'autres embryons de vie potentielle¹³³, le désir oedipien pourrait donc conduire à la fécondité¹³⁴. L'œuf comme cellule invulnérable contenant et maintenant le germe à l'abri d'accidents : œuf fertile¹³⁵, œuf cryopréservé¹³⁶. Selon Mircea Eliade, la symbolique de l'œuf représenterait une totalité se rapportant à une « renaissance¹³⁷ répétée suivant le modèle cosmogonique [...] L'œuf confirme et promeut la résurrection qui [...] n'est pas une naissance, mais un retour, une répétition¹³⁸. »

(1994, Musée des beaux-arts du Canada) *Clavier*; *Notes* (1995, Musée national des beaux-arts du Québec) et *Corset de Gymnasium : Outfit of the Soul* (1997, Hamilton Art Gallery of Hamilton).

¹³² Grunberger, *op. cit.*, p. 34.

¹³³ Cette appréhension du monde est près des Tibétains qui croient que de cet œuf premier est à l'origine de la généalogie des hommes : « de l'essence des cinq éléments primordiaux, un grand œuf est sorti. Et de l'œuf sont sortis [...] les êtres des dix catégories, d'autres œufs, d'où sortirent les membres [...]. » Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 690.

¹³⁴ Notez que chez certains mammifères les périodes fécondes sont influencées par la captation de la lumière par l'œil. Ainsi, le « stimulus capté par l'œil est transmis par le nerf optique au niveau de l'hypothalamus. » *Encyclopedia Universalis*, Paris, vol. 6. p. 960.

¹³⁵ Un second sens abstrait est attribué à l'adjectif fertile. C'est la capacité de production ou encore une faculté ou une aptitude à produire. *Encyclopedia Universalis*, *op. cit.*, p. 1044.

¹³⁶ Ces œufs sont préservés à l'aide d'une basse température. La boîte de plexiglas incarnerait ainsi le cryostat, ce récipient thermiquement isolé permettant la conservation des œufs.

¹³⁷ D'ailleurs, en Boétie, des statuettes de Dionysos ont été retrouvées un œuf à la main en signe d'un retour à la vie. D'autre part, les œufs sont offerts aux morts afin qu'ils puissent revenir à la vie dans les croyances orphiques. Ainsi, le cycle biologique est rattaché à la symbolique de l'œuf. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 692.

¹³⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968 (1949), p. 347-348.

Ainsi les différentes interprétations rattachées à l'œuf renvoient au concept du retour aux sources et incarnent le retrait libidinal¹³⁹. Ce retour dans le ventre maternel, la matrice originelle, espace d'homéostasie parfaite¹⁴⁰, séjour prénatal et déplacement sur soi se rattache à l'auto-érotisme ou narcissisme primaire. Cette période auto-érotique est en fait le premier type de narcissisme défini par Freud dans la seconde topique¹⁴¹. Dirigée vers soi, la pulsion sexuelle du sujet tire une satisfaction par elle-même. Le sujet choisit non pas un objet extérieur, mais une partie de son propre corps comme objet¹⁴² de désir. S'inscrivant dans la sexualité infantile, l'auto-érotisme prend satisfaction de manière buccale. Sur ce point, Hervé Huot écrit :

Le premier objet de l'élément buccal de l'instinct sexuel est constitué par le sein maternel qui satisfait le besoin de nourriture de l'enfant. L'élément érotique, qui tirait satisfaction du sein maternel, en même temps que l'enfant satisfait sa faim, conquiert son indépendance dans l'acte de sucer qui lui permet de se détacher d'un objet étranger et de le remplacer par un organe ou une région du corps même de l'enfant. Ainsi, le sein maternel devient un objet sexuel de la pulsion scopique¹⁴³.

Ainsi c'est par la prise du sein maternel lors de la tétée, par le suçotement du pousse, par les lèvres, voire la bouche opérant une fellation sur un mini phallus, des lèvres qui s'embrassent que cette étape advient : cunnilingus, contact pellicule érotique et auto-satisfaisant. Investis par la libido, par la concentration et l'utilisation des bords

¹³⁹ Les œufs ou les sphères non seulement symbolisent le retrait libidinal lié à la rétraction de l'amibe ou de l'œuf, la forclusion, c'est le fantasme du retour dans le ventre maternel. À partir de la pensée embryologique, Freud établit un rapprochement avec son concept de système psychique fermé comparé à un œuf. D'où jaillissent le narcissisme primaire et secondaire, doublement dualiste puisqu'une pulsion de vie et de mort y réside. Rosolato, « Le narcissisme », *op. cit.*, p. 12. Quant à Georges Bataille, tout au long de son ouvrage, il passe de l'œuf à l'œil, il écrit : « ...afin de fixer sur les œufs ses yeux grands ouverts », « elle se tendit et jouit longuement, pour ainsi dire buvant mon œil sucé aussi obstinément qu'un sein... », « Je suçais le sein de Simone en attendant les œufs mollets », « ...chacun de nous mangea un œuf chaud, je caressai le corps de mon amie, faisant glisser les autres sur elle, et surtout dans la fente des fesses. » Georges Bataille, *Histoire de l'œil*, Paris, Éditions 10-18, 2001 (1928), p. 125, 127.

¹⁴⁰ Cette homéostasie fœtale implique la « toute-puissance magique » (*Einführung* ou la toute-puissance nietzschienne) vécue par le sujet puisqu'il vit une autonomie et une souveraineté utérine ne connaissant rien d'autre que lui. « Je suis celui qui suis. » Le sujet est à la fois contenant et contenu. Grunberger, *op. cit.*, p. 31 et 252.

¹⁴¹ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁴² Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴³ Huot, *op. cit.*, p. 124.

d'orifices corporels, les paupières-lèvres de l'œil s'ouvrent et expulsent leur noyau noir et visqueux¹⁴⁴.

4.9 L'œil sexuel et buccal

En tant que mode d'appréhension du réel¹⁴⁵, l'œil semble doté de la capacité de sortir du corps, de s'en disjoindre¹⁴⁶ et de se diriger vers l'objet à observer, de s'en rapprocher de manière télescopique. Des instruments permettent et facilitent une telle opération, dont le télescope, le diascope ou encore par une simple élongation d'un membre. L'œil se confond alors avec la main qui touche les objets à percevoir. L'œil aurait cette double qualité de se rapprocher de l'objet qu'il veut « posséder » en se détachant du corps ou encore en s'adjoignant des prothèses, l'ablation ou la greffe paraissent comme des manifestations du complexe de castration, le membre viril corporel prend l'allure d'un motif fétichisé¹⁴⁷ : l'œil est objet sexuel détachable¹⁴⁸. L'œil-phallus¹⁴⁹ se déracine lui-même de la machine corporelle¹⁵⁰ à laquelle il appartient ou au contraire renonce à la tragédie castratrice. L'œil de geisha fixe et

¹⁴⁴ Les bords de l'orifice n'évoquent-ils pas le plaisir anal, et non d'organe, lorsque l'anus, ce trou noir, voie naturelle par où la défécation s'effectue, expulse les fèces du corps du sujet ?

¹⁴⁵ La perception possède d'étranges possibilités chez certains peuples. Selon Michel Cazenave, il y a une tradition qui veut que l'œil humain ne soit non pas un organe réceptif, mais plutôt un organe d'où émane des rayons afin d'appréhender les objets extérieurs. Cazenave, *op. cit.*, p. 464.

¹⁴⁶ Voir Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 74-75, sur les instruments supplantant la vue. La prothèse mise pour l'œil est détachable du corps. Par exemple, la lentille cornéenne. Sur le thème du « détachable », voir aussi Huot, *op. cit.*, p. 123. Il spécifie que l'objet sexuel est partiellement visible.

¹⁴⁷ Le fétichisme est l'élection d'un objet qui devient un objet sexuel unique. Chez Freud, le fétiche est un signifiant s'inscrivant dans les problématiques phalliques et de la castration. Tandis que chez Lacan, le fétiche représente le pénis réel, ainsi que son manque, alternance entre la présence et l'absence du membre viril. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 132-134.

¹⁴⁸ À ce sujet, Gérard Huber note que Freud effectua des recherches afin de « comprendre comment du ça se détache de soi-même pour devenir du moi, puis comment du moi se détache de soi-même pour devenir une instance qui s'auto-observe (le surmoi). » Huber, *op. cit.*, p. 25-26.

¹⁴⁹ L'œil est toujours un substitut du phallus rattaché à l'Œdipe. Régis, *op. cit.*, p. 90. Selon Laplanche et Pontalis « Le pénis est reconnu comme quelque chose de détachable du corps et entre en analogie avec les fèces qui furent le premier morceau de l'être corporel. » Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 76. Pensez à *L'Œil* d'Odilon Redon (1881, Baltimore, Museum of Art).

¹⁵⁰ Chemama et Vandermersch (*op. cit.*, p. 52-53) précisent, en parlant de la castration, que le phallus apparaît sous des aspects innombrables, dans les rêves et les fantasmes, et il s'y trouve souvent séparé du corps.

soutient mon regard au passage. Esquissant une œillade aguichante¹⁵¹, il enjôle le regard qui le scrute. Artifices et poudre de riz camouflent le sexe de l'organe mâle et le rendent androgyne. Il allie courtisannerie et tromperie. Sous ses airs de marquise, il met ainsi en scène le désir¹⁵² ; celui de la séduction par la fascination ou par la sublimation. Ce processus psychique inconscient, reconnaît la capacité de la pulsion sexuelle à remplacer un objet par un autre qui n'est pas sexuel¹⁵³. Ainsi, le résultat de cette pulsion, ici la pulsion de voir, est une satisfaction « qui n'est pas moins apparentée psychiquement à la satisfaction sexuelle¹⁵⁴. »

Alors le désir d'énucléation prend place et s'exprime. Le plaisir tient dans cette volonté sadique d'extraire symboliquement le noyau noir convoité de la cavité : œil troué et trouser l'œil. De ce fait, « l'œil arraché de son orbite et séparé du corps ne voit pas¹⁵⁵. » Arracher pour posséder l'œil de geisha séducteur, effet érotique brutal : s'approprier l'œil et l'introduire dans le sexe féminin. Avaler¹⁵⁶ l'organe sexuel de la vision pour l'intégrer à soi, se bouturer le membre viril afin de contrer le questionnement infantile portant sur la différence anatomique des sexes¹⁵⁷. Objet de convoitise, l'œil est menacé. Cependant dans l'œuvre de Whittome, l'œil est protégé contre l'aveuglement et la crevaison, et déformé par la plaque de verre¹⁵⁸ déposée

¹⁵¹ Par sa position légèrement inclinée de quelques degrés vers le bas sénestre et entrouvert montrant en partie sa paupière mobile.

¹⁵² Le désir d'être regardé et de regarder attendant une confirmation. C'est aussi le désir d'être touché car l'œuvre fait appel à la tactilité.

¹⁵³ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 412-413.

¹⁵⁴ Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 413.

¹⁵⁵ Derrida, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁶ En faisant référence à Bataille au moment où des testicules crues de taureau, tantôt sous la forme d'un œuf ou d'un œil, sont avalées par le sexe du personnage de Simone en s'asseyant dessus. Plus loin dans le récit, Simone fera de même avec l'œil arraché du curé Don Aminado, qu'elle s'introduit dans le cul, puis dans la fente. L'auteur établit une similarité entre l'éclosion de l'œuf et l'éjaculation commune, deux substances blanchâtres, collantes et potentiellement fécondes. Il écrit : « ...les deux couilles (de taureau) nues ; ces glandes, de la grosseur et de la forme d'un œuf, étaient d'une blancheur nacré, rosie de sang, analogue à celle d'un globe oculaire. » Bataille, *op. cit.*, p. 148, 167-168 et 178.

¹⁵⁷ La place du phallus est considérée par l'enfant comme constituante fondamentale de l'image du moi. Ce deuxième aspect caractérise le complexe de castration et son importance au sein du narcissisme. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 75.

¹⁵⁸ Dû à sa convexité, la plaque effectue une légère distorsion de l'œil reproduit. Un peu à l'image des études cliniques de Freud sur les relations entre les troubles mentaux et les troubles de la vision. À ce sujet, voir le chapitre *La perception visuelle comme objet d'étude* dans Huot, *op. cit.*, p. 20-22. Notez

au-dessus de lui, par l'anneau métallique, par les boules de coton placées tout autour ainsi que par la boîte de plexiglas. Œil désiré = œil protégé.

L'œil représenté scrute le regardant dans ses moindres gestes et surveille chacun de ses pas : l'œil traque les mouvements¹⁵⁹. Tel l'œil-voyeur, celui d'Actéon qui se cache derrière le verrou interdit afin d'épier le bain d'Artémis et celui de Narcisse qui s'auto-excite : « l'un s'identifie au spectacle, et l'autre se donne à voir¹⁶⁰. » Le couple Actéon-Narcisse, tels des opposés pulsionnels constitue une patente incarnation du double mouvement voyeurisme¹⁶¹ et de l'exhibitionnisme. Voir ce qu'on ne devrait pas voir, percevoir ce qui doit demeurer imperceptible, découvrir l'envers de la réalité, de l'espace, du décor, pénétrer le miroir de Narcisse. À propos de la réversibilité des choses, Didier Anzieu écrit dans ces termes :

[...] retourner comme un gant, comme une peau de lapin, manteau réversible. Faire apparaître l'extérieur l'intérieur. Rendre visible ce qui était caché. Dévoiler l'envers des choses, des personnes. Il ne s'agit plus seulement des affects mais de retournement en son contraire généralisé à l'espace, au temps, aux quantités, aux qualités sensibles. Retournements du dedans en dehors, du bas (le sexuel) en haut (le cérébral), du devant en derrière, du trop près en trop loin [...] du désir en dégoût¹⁶².

que Freud ne cherche pas à guérir l'œil en tant que tel car, pour lui, ce n'est pas l'organe en soi qui est troublé mais l'œil et ses images qui troublent le sujet. Ainsi, il a recours à deux voies : l'anesthésie et la quête scientifique du savoir sur le réel qui passe par les images. Huot, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁹ L'histoire de l'art renferme plusieurs exemples de « yeux » qui suivent le regard du spectateur. C'est d'ailleurs un topos définissant le genre. Par exemple, la *Minerve* d'Amulius décrite par Pline, la divinité syrienne de Lucian et le portrait de Rogier van der Weyden. Helen E. Roberts and Eugene Dwyer, « Gaze », *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, Chicago, London, Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, vol. 1, p. 359.

¹⁶⁰ *Trahit sua quemque voluptas* écrit Lacan, cité et traduit par Huot, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶¹ Sur le thème de l'enfant-voyeur lire le cas de *L'homme aux rats* et celui de *L'homme aux loups* de Freud. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Traduction de Marie Bonaparte et de Rudolph M. Loewenstein, 11^e éd., Paris, PUF, 1982, 422 p.

¹⁶² Anzieu, Beckett, *op. cit.*, p. 109-110.

Peut-on désirer le dégoût ? L'idée semble difficilement supportable. Pourtant, notre œuvre offre une génitalité frontale, quasi obscène, un œil telle « une suture impossible de la fente » maternelle¹⁶³. À l'image d'un « œil ouvert comme une blessure [déchirée], voire béant comme une bouche ouverte qui embrasse le passant, dont les lèvres-paupières pourraient aussi bien s'ouvrir, pour l'expulser, sur un sexe de femme¹⁶⁴. » D'ailleurs, à ce sujet, Freud décrit un rêve sur la correspondance entre l'œil et la bouche, où la position debout de la femme urinant laisse au patient un regard effrayant de la chair rouge de son sexe. La récurrence de cette *imago* revient sous l'aspect de chair morte et d'une blessure¹⁶⁵.

La bouche symboliserait « le sein nourricier de la mère, de même qu'avec la vulve [en psychanalyse, la présence de la bouche constitue un ersatz pour l'appareil génital féminin¹⁶⁶], organe sexuel dont le mot « bouche » forme souvent une métaphore voilée¹⁶⁷. » Rattachée à l'auto-érotisme freudien, la bouche est reliée au plaisir génital ayant comme modèle idéal des lèvres s'embrassant elles-mêmes¹⁶⁸. D'ailleurs, dans l'œuvre c'est grâce au propriétaire de l'œil-bouche qui feint d'embrasser son admirant contre la vitre circulaire qu'advierait le plaisir. Ouverte la bouche évoquerait le cri¹⁶⁹. À ce sujet, Bachelard dit : « le cri humain est lié à la bouche des cavernes, à la bouche d'ombre de la terre, aux voix caverneuses

¹⁶³ Derrida, *op. cit.*, p. 51. Sur le thème de la ressemblance du sexe féminin et de l'œil, Deonna renvoie à une légende indienne où Indra ayant enlevé une femme est puni et doit désormais porter sur lui l'image de la partie du corps par où il a péché. Le *yoni* (la vulve) est répété mille fois sur son corps. Deonna, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁴ Derrida, *op. cit.*, p. 49. Les crochets sont de moi.

¹⁶⁵ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967 (1900), p. 178-179.

¹⁶⁶ Cazenave, *op. cit.*, p. 468.

¹⁶⁷ Voir l'expression « bouche maternelle » pour désigner l'ouverture de l'utérus. Cazenave, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁸ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 43. Je ne peux m'empêcher d'évoquer l'œuvre *La voie lactée* de Geneviève Cadieux (1992, Musée d'art contemporain de Montréal). L'emploi du verbe embrasser fait référence d'une part à l'examen et à l'observation. D'autre part, il renvoie à la forme de l'œil qui rappelle celle de la bouche.

¹⁶⁹ Pensez au « cri » de la tortue dans l'œuvre *Curio : Fantaisie-Fantasias-Fancy-Phantasterien* (1994, Musée des beaux-arts du Canada) de Whittome et au *Cri* de Munch (1893, Musée Munch, du moins avant le vol!).

incapables de prononcer de douces voyelles¹⁷⁰. » Cavité cloacale ou orbitale par laquelle s'exprime l'identité dans ce qu'elle aurait de plus essentiel, de plus profond.

Le chiasme œil-bouche, d'où la nourriture ingurgitée et la parole¹⁷¹ régurgitée autorise l'introjection ou l'éjection : du sein maternel et du verbe. Cet organe composé est le lieu par excellence de l'incorporation que Laplanche et Pontalis décrivent en ces termes :

[le processus d'incorporation est un] processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps. L'incorporation constitue un but pulsionnel et un mode de relation d'objet caractéristiques du stade oral ; dans un rapport privilégié avec l'activité buccale et l'ingestion de nourriture, elle peut aussi être vécue en rapport avec d'autres zones érogènes et d'autres fonctions. Elle constitue le prototype corporel de l'introjection et de l'identification¹⁷².

Ainsi, l'œil se présente comme une métaphore de la bouche sexuelle et érogène par introjection, nourricière par régurgitation, androgyne et identitaire, fétiche qui, à lui seul constitue la boîte à désirs, le lieu de l'expression complète d'une identité désirante et offerte.

4.10 L'œil de L'Œil

Présenté selon un axe vertical, un œil, reproduit mécaniquement en noir et blanc sur un plan bidimensionnel, apparaît comme doublement central tant symboliquement que formellement. Il occupe le centre et est situé presque en plein milieu¹⁷³ de la composition de *L'Œil*. Cet œil gauche, fragmenté et unique¹⁷⁴, est le point de départ

¹⁷⁰ Cité dans Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 194-195.

¹⁷¹ Orifice du verbe, *verbum*, *logos*, et de l'esprit, *spiritus*, la bouche symbolise aussi un pouvoir d'organiser par la raison et un haut degré de conscience. À l'inverse, c'est un symbole de destruction, capable de tuer par ses paroles. D'ailleurs, cet envers négatif entraîne une représentation inquiétante. Par la bouche d'un monstre ou d'une créature mystérieuse, elle devient porte des enfers ou porte du paradis. Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 140.

¹⁷² Laplanche et Pontalis, op. cit., p. 200.

¹⁷³ En fait, il s'agit du milieu visuel et non le milieu « réel » de la composition rectangulaire.

¹⁷⁴ C'est l'œil frontal de Shiva, l'œil bouddhiste du Dharma, l'œil unique du cyclope, celui de la sagesse qui permet de saisir les choses de façon simultanée. À ce sujet, Éliade précise qu'il s'agit de

de l'organisation minutieuse de l'œuvre. L'œil solitaire constitue un centre d'irradiation et occupe le centre de l'œuvre, de la bague argentée, et son propre milieu est constitué par sa pupille agissant à titre de pivot, de pilier, à partir duquel tous les autres éléments se déploient et s'articulent dans la composition. Le centre dans le centre du centre, telle une mise en abyme, un effet d'emboîtement.

L'organe asexué dans une boîte vitrée, deviendrait tantôt organe de la vision, tantôt bouche, tantôt fente matricielle. Il s'ajusterait, se détacherait et épierait.

Par sa frontalité, tel l'organe unique¹⁷⁵ et autonome partagé par les Grées¹⁷⁶, l'œil confronte et semble évaluer le regard du spectateur en se fondant au sien. Il se juxtapose à l'ouverture circulaire, dirige et oriente son attention pour venir à la rencontre de l'Autre¹⁷⁷. Et s'il s'agissait de mon propre œil ? Peut-être est-ce le mien qui se colle ainsi à l'ouverture circulaire ? Dans cette perspective, j'incarnerais cet œil, je serais à sa place, et je deviendrais celle qui évalue et observe l'œil chargé de tenir lieu de l'observé. Jeu d'aller-retour, courant alternatif et intermittent : ouverture d'échanges qui engage un dialogue spéculaire.

l'œil de la sagesse, l'œil de la connaissance. Il appréhende les objets avec une grande clarté : « he sees with his own eyes ». Mircea Eliade, *Myths and Symbols : Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968, p. 17.

¹⁷⁵ Dans la tradition islamique, le mot *'ayn* qui signifie œil, est une essence, une entité à part entière. Ce regard est avide de sang, meurtrier, et prend la forme d'une coupe, d'un narcisse, d'une gazelle ou d'un coquillage. L'expression *mauvais œil* est teintée de danger. Celui qui regarde un objet d'un mauvais œil tout en pointant du doigt « jette » un sort et occasionne un dommage à ce qu'il regarde avec envie. En Italie, une amulette est nécessaire afin de repousser le *malocchio* (le mauvais œil), sa malédiction étant également reliée à l'envie. Cette croyance tant en Italie qu'en Grèce est conjurée en mimant les cornes du Diable avec deux doigts. Cazenave, *op. cit.*, p. 465. À ce sujet, Ernst Gombrich note que dans l'art byzantin et éthiopien « evil figures such as Judas are never shown looking out of the picture for fear their evil eye may harm the onlooker. » Ernst Gombrich, *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon, 1961, p. 113.

¹⁷⁶ Hamilton, *op. cit.*, p. 49, 185-186.

¹⁷⁷ Cet Autre est le spectateur, « observant » et « observé. » Selon Lacan, l'Autre est « le lieu où se constitue le je qui parle avec celui qui entend, ce que l'un dit étant déjà la réponse et l'autre décidant à l'entendre où l'un a ou non parlé. » Lacan, « La chose freudienne », *op. cit.*, p. 428. Je précise en mettant Autre au pluriel puisqu'il s'agit bien d'un sujet mis en relation avec les Autres, là sont ces véritables « répondants » selon un terme lacanien.

L'œil s'impose et rencontre celui qui le regarde, tout en le maintenant à distance, une distance imaginaire d'origine « mégalomaniacale même si la toute-puissance est projetée sur l'objet¹⁷⁸ », à travers sa prothèse vitrée, dissimulant ainsi sa conscience¹⁷⁹. Garder l'Autre à distance non pas derrière un mur bétonné mais bien derrière une paroi vitrée et claire. Distance dichotomique où le regardant et le regardé sont en mesure d'exister grâce au contact visuel qu'ils entretiennent. Maintenir à la fois près et loin de soi grâce à une plaque transparente, une muraille fragile faite d'un matériau précaire¹⁸⁰. Se dissimuler et montrer en même temps une partie de soi : voile cristallin sur l'œil. L'Œil simulé, plat et stable versus un œil réel, mobile et inquisiteur. De ces regards voyeurs, qui commande le sens ?

Un œil gauche¹⁸¹ regarde, se montre et s'ajuste dans un espace où la pulsion de voir s'impose. Cet œil capterait le réel, opérant ainsi une mise au point sur le monde extérieur. De ce fait, l'œil reproduit objectiviserait son environnement, et celui du regardant, grâce à sa qualité d'appréhension de la réalité. Dans la conception freudienne, l'œil en plus de saisir le réel est un organe à fonction sexuelle. Freud écrit :

Si la pulsion sexuelle partielle qui se sert du regard, la scotophilie sexuelle, a attiré sur elle en raison de ses

¹⁷⁸ Grunberger, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁹ La conscience étant le lieu du psychisme qui reçoit les informations du monde extérieur et du monde intérieur sans conserver ces informations. Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 47-49, 59-61 et 188-191. Après réflexion, il me semble juste de choisir le terme « conscience », les deux autres options étant l'inconscient et le ça.

¹⁸⁰ La plaque est en verre.

¹⁸¹ L'œil gauche est un symbole féminin, de la lune, associé à la passivité et au passé antérieur, tandis que le droit, symbole du soleil, correspond à l'activité et au futur. L'organe de vision est aussi un symbole universel de perception surnaturelle et intellectuelle. Cette conception est transposée chez Plotin, le philosophe alexandrin, néo-platonicien du II^e siècle, pour qui « l'œil de l'intelligence humaine ne pouvait contempler la lumière du soleil (esprit suprême) sans participer à la nature même de ce soleil-esprit. » Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 686. L'œil gauche est un symbole de la nuit, de la mort et du mal associé au monde chthonien et infernal. En songe, il se rapporte à la mère, à la sœur et à la fille. Deonna, *op. cit.*, p. 198-199. Tandis que chez Gilbert Durand, l'œil, plus précisément la vision, est situé dans le régime diurne de la classification isotopique des images. L'œil est un symbole découlant du syntème du regard, de l'œil du Père. Voir le tableau de classification (Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 508) où le motif de l'œil, en plus d'appartenir au régime diurne, est dans une structure schizomorphe, ou héroïque, accompagné d'une dominante posturale (ici la vue). La vision et son organe sont toujours associés au schème de l'élévation et aux idéaux de la transcendance dans la pensée de Durand.

prétentions excessives la contre-offensive des pulsions du moi, de sorte que les représentations dans lesquelles s'expriment ses aspirations succombent au refoulement et sont écartées de l'ascension à la conscience, alors la relation de l'œil et de la vision au moi et à la conscience est de ce fait totalement perturbée¹⁸².

De ce fait, dans *L'Œil*, la scotophilie sexuelle s'exprime via l'œil représenté. Or, ses aspirations, ses désirs, sont évacués de sa réalité, l'inconscient. Ces désirs ne seraient-ils pas refoulés simplement dans le registre de réalité du spectateur ? Ainsi, la conscience appartenant à cet œil reproduit, ne serait-elle pas transférée, déplacée sur un Autre que le sujet auquel appartient cet œil ?

L'œuvre montre un œil dans un trou s'apparentant à une ouverture monoculaire¹⁸³ ou une lentille photographique centrale. L'œil prend-il des clichés des passants qui défilent devant lui ou bien observe-t-il le monde appartenant à l'univers du regardant ? Œil d'un sujet opérant une scotomisation¹⁸⁴, une mise à l'écart de sa réalité inconsciente. Œil captif, voleur d'images.

D'une désagréable fixité, l'œil de verre ou de la mort post-orgasmique anesthésié par la cocaïne¹⁸⁵, soutiendrait notre œil au passage, à la croisée des regards sans refermer la paupière. D'une part, ce caractère fixe est attribuable à la reproduction mécanique qui fige l'œil sur une surface de papier, d'autre part, ce caractère n'est pas sans rappeler l'œil d'une personne récemment décédée, où la mouche n'a pas encore déposé de larve, ou encore un œil altéré par la prise de substance chimique ou en attente d'une intervention chirurgicale. Il s'agirait d'un organe simulé puisqu'il

¹⁸² Freud cité dans Hervé Huot, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸³ La surface permettant de voir est présente dans l'œuvre avec la plaque de verre tandis que la structure du monocle est représenté par l'anneau métallique.

¹⁸⁴ La scotomisation est une mise à l'écart par le sujet d'une partie importante mais méconnue de sa réalité. Jacques Postel, *Dictionnaire de psychiatrie et psychopathologie clinique*, Paris, Larousse, Les références, 1998, p. 422.

¹⁸⁵ Voir le premier chapitre de l'auteur qui explique les expériences de Freud sur l'utilisation de la cocaïne comme substance anesthésiante pour notamment les opérations aux yeux. Huot, *ibid.*

feint un état ou bien il se cache derrière une prothèse au lieu de dévoiler sa vraie nature. L'œil feint d'être ceci ou cela. À quoi voudrait-il vraiment ressembler ?

L'œil solitaire remplirait une fonction de guet obéissant à l'exigence d'une posture verticale, position érectile et axe phallique, de surveillance et de domination¹⁸⁶ : symbole de puissance et du savoir¹⁸⁷. L'œil se soumettrait à un élan vertical, au « soutènement, l'axe phallique de l'érection du corps tout entier s'arrachant à la tyrannie de la pesanteur¹⁸⁸. » Ainsi, il ne saurait s'agir que de l'œil appartenant à un corps humain qui se lève pour ainsi sortir de l'animalité, afin de s'affirmer. Non seulement s'érige-t-il seul, mais ce corps humain « imaginé » utilise l'organe de la vision, il procède à l'« érection » via un représentant de son être : l'œil. En référence au classement symbolique établi par Mircea Eliade¹⁸⁹, par la position de l'œil dans l'œuvre à l'étude, il est plausible d'avancer que ce motif représente à la fois un centre¹⁹⁰ et un axe¹⁹¹. C'est en quelque sorte un *Axis mundi* où mon point de vue

¹⁸⁶ Durand précise que la « physiologie des réflexes de gravitation et le sens (et l'axe) de la verticalité associent les facteurs kinesthésiques et coenesthésiques aux facteurs visuels. » La kinesthésie se rapporte à la sensibilité nerveuse des muscles et la coenesthésie est cette impression globale résultant de l'ensemble des sensations internes. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 171. Sur le thème du regard, pensez à *La Dame à la corde et les deux sacs* (1973, coll. privée) de Whittome. D'ailleurs il s'agit du visage provenant du portrait de Christus.

¹⁸⁷ Deonna, op. cit., p. 2. Organe lumineux de la vision intérieure, l'œil est aussi un symbole de clairvoyance. La capacité de clairvoyance est transmise par don ou sacrifice d'un œil. La cécité donne accès à la vision de l'invisible, vision intérieure atteignant la conscience ou l'inconscience. Par exemple, Varuna, le dieu ouranien aux mille yeux, est à la fois celui qui voit tout et pourtant il est aveugle. Cazenave, op. cit., p. 465. Pour sa part, Durand précise que l'inconscience est toujours représentée sous un aspect ténébreux, louche ou aveugle. Il est incarné aussi avec les différentes formes de mutilations oculaires et l'aveuglement. Durand, op. cit., p. 101. L'œil peut également être le symbole d'une connaissance aveuglante. Par exemple, la cécité du devin Tirésias, du cyclope Polyphème aveuglé par Ulysse, Samson aveuglé par les Philistins, Œdipe se crevant les yeux, ou encore Odin (il est l'équivalent de Zeus, il est le Père Universel) le dieu scandinave, qui troque un œil au géant Mimir en échange de sagesse et de la science des Runes. Hamilton, op. cit., p. 405.

¹⁸⁸ Anzieu, *Beckett*, op. cit., p. 16.

¹⁸⁹ Eliade, *Images et symboles*, op. cit., chapitre 1.

¹⁹⁰ Cazenave souligne : « le centre est comme le point d'où irradie l'énergie universelle, et où elle vient en retour se concentrer dans un phénomène de systole et de diastole, en provenance du monde manifesté. » Cazenave, op. cit., p. 110

¹⁹¹ Dans un même ordre d'idée, chez Durand, la dominante posturale de la vision et de son organe implique forcément le schème de l'élévation et des idéaux de la transcendance. Durand, *Les structures anthropologiques*, op. cit., p. 171. Pensez aux œuvres antérieures de Whittome, telles que *Musée blanc II* (1975, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Paperworks* (1977, Musée des beaux-arts de Montréal, Musée des beaux-arts du Canada), *Musée des Traces* (1989, Musée des beaux-arts de l'Ontario),

origine du sommet, c'est-à-dire du point central¹⁹² de l'œuvre, lieu d'irradiation et lieu qui donne accès à l'élévation.

L'un des rôles de l'œil en psychanalyse est d'être le représentant de la censure, le signifié du surmoi¹⁹³. Comme instance interdictrice de la personnalité, ou de l'appareil psychique, le surmoi a pour rôle de juger et de censurer le moi¹⁹⁴. Le surmoi est l'héritier du complexe d'Œdipe, phase qui réunit les désirs amoureux et hostiles que ressent l'enfant envers ses parents¹⁹⁵, le surmoi est constitué des exigences et des interdits parentaux. L'œil serait ici de nature paternelle.

L'œil du Père qui deviendra plus tard l'œil du roi¹⁹⁶, comme dans l'histoire d'Œdipe-Roi¹⁹⁷, puis l'œil divin, tout puissant et sage¹⁹⁸. D'ailleurs à ce sujet, Béla Grunberger écrit :

Clavier; Notes (1995, Musée national des beaux-arts du Québec) et *Linden/Tortue* (1998, propriété de l'artiste) où la dominante verticale, ainsi que son vecteur, est très forte et où l'axialité est affirmée. Cette axialité entraîne une impression de stabilité et d'équilibre. La verticalité et l'ascension sont des termes souvent confondus. Ainsi, selon Durand, « l'ascension constitue donc bien le voyage en soi, le voyage imaginaire le plus réel de tous dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, supra ou céleste. » Durand, *op. cit.*, p. 141. L'œuvre de Whittome intitulée *Death Valley* (1986, propriété de l'artiste) représente bien la composante verticale et l'idée d'ascension.

¹⁹² Chaque être développe des repères qui lui permettent de définir ses valeurs, sa lecture subjective du monde. Or, il s'agit d'un point de vue, un point de jonction entre le désir collectif ou individuel, de l'être humain et du pouvoir de sur-puissance le menant à réaliser ce désir. Le lieu de jonction du désir et de ce pouvoir, là réside le centre du monde. Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 189.

¹⁹³ Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 471.

¹⁹⁴ Chez Freud, le moi est l'instance de l'appareil psychique distincte du ça et du surmoi. Selon Laplanche et Pontalis, le moi dépend des demandes du ça et des impératifs du surmoi. Il agit en tant que médiateur de la personnalité totale du sujet, mais son autonomie est relative. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 241.

¹⁹⁵ Dans sa forme négative, le complexe peut entraîner un désir de mort du rival qu'est, en général, le parent de même sexe que le sujet ou au contraire un amour pour le parent de même sexe et une haine jalouse du parent du sexe opposé. Laplanche et Pontalis, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁶ Cet œil est figuré par le soleil, c'est l'œil du monde, le trou au sommet du dôme, porte du soleil, le regard divin pénétrant le cosmos. En Égypte ancienne, ce symbole est très présent, l'œil est source de lumière, de connaissance et de fécondité. Rê, le dieu soleil est muni d'un œil brûlant, symbole de la nature ignée, l'ornementation des sarcophages avec des motifs d'yeux permettant ainsi aux morts d'assister au spectacle du monde même dans l'au-delà. Du côté de la mythologie, les cent yeux du berger Argos, tué par Hermès, se retrouvent sur la queue du paon d'Héra. Cet oiseau incarne ainsi l'immortalité puisque les plumes de l'animal se renouvellent annuellement. Cazenave, *op. cit.*, p. 465. Dans le même ordre d'idée, Chevalier et Gheerbrant soulignent que dans la tradition maçonnique, l'œil

Le surmoi primitif archaïque est un Dieu jaloux, ne supportant pas le partage, unique et monolithique, et puisqu'il est ainsi, la moindre velléité de le modifier met son existence en péril. Si un autre surmoi que le mien peut être vrai, c'est donc que le mien est faux¹⁹⁹.

Ainsi, l'œil parental, omniscient et panoptique est assimilé à l'organe divin, doté d'une nature supérieure. C'est un œil fécond qui voit tout, en vertu du lien profond que retrace la psychanalyse entre le Père, son autorité politique et l'impératif moral qu'il représente²⁰⁰. D'ailleurs, selon Alexander Haggerty Krappe, « on glisse facilement de l'œil qui voit les crimes à celui qui venge les crimes ; de même que l'on glissait de l'attitude du Très-Haut à la fonction sociale du souverain, on passe de l'image du clairvoyant à la fonction du juge et peut-être à celle du mage²⁰¹. » De cette façon, l'oracle professé par le devin Tirésias est tantôt teinté d'une sage clarté, tantôt doublé d'un lourd reproche.

L'œil reproduit, ou est-ce le mien, à la fois verrait et ne verrait pas. L'œil est aveuglé par sa pulsion sexuelle, puni par le Père, par Dieu ou encore selon un code d'éthique personnel. La pensée freudienne ne nous rappelle-t-elle pas que l'image de l'autre rend visible au sujet quelque chose de lui, mais de manière incomplète? Ainsi, l'œil appartiendrait et donnerait accès autant au registre du visible

symbolise sur le plan physique le « Soleil visible d'où émanent la Vie et la Lumière sur le plan intermédiaire ou astral, le Verbe, le Logos, le Principe créateur; sur le plan spirituel ou divin, le Grand Architecte de l'Univers. » Jules Boucher, *La symbolique maçonnique*, 1953, cité dans Chevalier et Gheerbrant, *op. cit.*, p. 689.

¹⁹⁷ Sophocle, *op. cit.*, p. 204-205.

¹⁹⁸ L'œil est un symbole de Dieu, le grand architecte de l'univers, de son omniprésence et de la Trinité. Cazenave, *op. cit.*, p. 466. Les anges ont quelques fois des yeux sur leurs ailes pour symboliser la sagesse. Sainte Lucie est la protectrice de la vue. À ce sujet, voir le texte de Lacan, *L'angoisse*, où, à l'aide de représentations picturales des martyres de sainte Agathe et de sainte Lucie, il fait référence à la perte de la vue. Cité dans Hervé Huot, *op. cit.*, p. 123.

¹⁹⁹ Grunberger, *op. cit.*, p. 107.

²⁰⁰ À ce sujet, voir Sigmund Freud, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Folio Essais, 1993, 250 p.

²⁰¹ Cité dans Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 171.

que de l'invisible, du dicible et de l'indicible, du signifié et du signifiant²⁰². À ce sujet, Merleau-Ponty écrit :

[...] tout visible est invisible, que la perception est imperception, que la conscience a un *punctum caecum*, que voir c'est toujours voir plus qu'on ne voit [...] il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction. Il ne faut pas se figurer que j'ajoute au visible un non-visible. Il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité²⁰³.

Le regardant observe cet œil reproduit qui occupe tout l'espace circulaire se trouvant à l'intérieur de l'anneau-miroir, tel un miroir portatif²⁰⁴. L'œil représenté devient alors celui du spectateur se mirant ? Tout comme Narcisse, le regardant est condamné à l'illusion de la réflexivité. En croyant observer une image autre que la sienne, le regardant, tel Narcisse, est confronté à un œil qui n'appartient pas au même registre de réalité que lui.

Cet œil, imprimé sur une surface, ne peut voir et ne voit rien²⁰⁵. C'est le « voir sans être vu » freudien²⁰⁶ et le « regard qui voit que le premier ne voit rien et se leurre d'en voir couvert ce qu'il cache » lacanien²⁰⁷. L'œil est présent par sa matérialité, mais absent pour ce qu'il devrait représenter puisque le regardant s'attend à voir son propre œil au lieu de le construire par le biais d'une reproduction. Œil matériel, œil fantôme : présence-absence simultanée.

²⁰² *Vorstellungen repräsentant* de Freud, c'est-à-dire le représentant de la représentation en tant qu'élément matériel, ou le représentant de démarcation. Cité dans Didier Anzieu, *Les enveloppes psychiques*, *op. cit.*, p. 12.

²⁰³ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Collection Gallimard, 1983, p. 300.

²⁰⁴ Selon l'analyse qu'en fait René Payant, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁵ Expression dérivée de Lacan « le regard qui ne voit rien ». Lacan, « Le séminaire sur la lettre volée », *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁶ Selon Freud, il s'agit de la position idéale entre l'analyste et l'analysé, une certaine mise à distance. Cité dans Huot, *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁷ Lacan, *ibid.*

La notion de présence-absence tire son origine de la célèbre observation de Freud auprès de son petit-fils qui jouait avec une bobine. À ce sujet, Freud écrit : « C'est l'absence de la mère qui est métaphorisée par les petits objets jetés, par la bobine [...] L'objet ainsi marqué est un signifiant de démarcation²⁰⁸. » À partir de cette définition psychanalytique, l'œil serait mis pour quelqu'un ou quelque chose. D'ailleurs, Donald Woods Winnicott écrit : « la chose réelle est la chose qui n'est pas là, ni la chose qui devrait être à sa place²⁰⁹. » Bien que l'œil soit, pour le sujet même, le représentant de l'absence maternelle, de ce qui n'est pas là ou bien l'aspect visible de ce qui est rendu invisible, il n'en demeure pas moins que ce motif demeure un ersatz²¹⁰. Ainsi l'œil donnerait l'impression d'être dans un « ici maintenant » alors qu'il serait de fait qu'une re-présence simulée par le biais de ce fragment posé à la surface d'un plan. L'existence de l'absent ne se manifeste que par une partie du portrait originel²¹¹. Une présence-absence qui renvoie au fétichisme, en décrétant un objet déterminé, le sujet afin de contrer à la terreur de la castration, construit un substitut du pénis manquant : posséder ou non le signifiant, c'est-à-dire le phallus²¹².

²⁰⁸ Cité dans Anzieu *op. cit.*, p. 11.

²⁰⁹ Cité dans Guy Rosolato, *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 1985, p. 127. Cette idée rejoint celle de Lacan « que ce qui est caché n'est jamais ce qui manque à sa place, comme la fiche (jadis) de recherche d'un volume égaré dans la bibliothèque. » Lacan, *op. cit.*, p. 25.

²¹⁰ En psychanalyse, le symbole de l'œil est toujours une évocation des organes sexuels mâles ou femelles selon Gilbert Durand. D'ailleurs, cet auteur reproche à Freud son pansexualisme et sa méthode déterministe renvoyant toujours à une sexualité immature et insatisfaite. Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*, p. 41.

²¹¹ Je me permets d'utiliser le terme de « portrait » puisque le fragment provient de ce type de représentation.

²¹² « Le fétiche représente non le pénis réel, mais le pénis en tant qu'il peut manquer, en tant qu'on peut l'attribuer à la mère, mais en même temps en tant qu'on en reconnaît l'absence. » Chemama et Vandermersch, *op. cit.*, p. 134-135.

4.11 Conclusion

En résumé, les conséquences des fonctions de l'œil sont issues d'une source attribuable au masculin : père, autorité, ersatz du phallus, autant de limites imposées par l'instance nommée surmoi et constituées dès le jeune âge du sujet dans un rapport parental à l'interdiction. Le motif de l'œil détermine la construction de l'œuvre et l'organisation des différents éléments la constituant. L'œuvre nous est présentée comme si nous la voyions de l'intérieur²¹³. Ainsi, nous assistons et participons à sa constitution identitaire. Que le motif central soit mis pour la mère ou pour la femme dans un rapport au complexe de castration, perte de l'œil ou de la vision, ou dans un registre œdipien, perte du membre viril ou peur de perdre la vue, c'est par cet organe dominant, et par le fait même sa fonction visuelle²¹⁴ qui est la condition du désir, qu'adviennent et qu'existent les objets sexuels. Alors que les évocations rattachées à l'œil renvoient davantage au registre féminin, d'après la symbolique universelle de la psychanalyse naissent les couples-associations. Les objets de nature sexuelle et primordiale défilent sur la scène : les seins-sphères ou les seins-œufs, les organes génitaux, les fétiches, etc. De ce fait, la démarcation qui existe entre la partie visible et la partie invisible de l'objet ne peut exister que dans et par le champ visuel, tel qu'il est représenté dans l'œuvre *L'Œil*.

Empreinte définitive issue de la matrice à laquelle il fut arraché, le narcissique se structure et se construit à partir de caractéristiques particulières qui se transformeront en affects, par exemple, le sentiment d'unicité, l'amour de soi, la mégalomanie, la toute-puissance, l'immortalité, l'omniscience, l'invulnérabilité,

²¹³ Le processus de montrer l'envers du décor serait typiquement des métaphores masculines tout comme la ligne brisée, la rupture, la coupure. Tandis que l'ellipse qui tourne, la spirale, l'emboîtement, le pli et son ouverture, les bords qui s'écartent, lieux de passage, disponibilité à la pénétration selon Didier Anzieu. Anzieu, *Beckett, op. cit.*, p. 110-111.

²¹⁴ « ...l'œil n'est-il pas du même côté de la « pulsion sexuelle » que le phallus : il n'est pas « objet sexuel », mais il est l'organe par lequel les objets sexuels et le désir viennent à l'existence ; il n'est pas « la source » du désir (comme l'objet sexuel), il n'est pas son « instrument » ou son « représentant » (comme le phallus), il est la *condition du désir*. Ce n'est pas la « représentation » de la perte du phallus qui est figuré par celle de l'œil : par la perte de l'œil, et ce qui est visé au-delà de l'œil, l'image, le sujet perd la condition d'existence de son désir, la possibilité qu'existent pour lui des objets sexuels dont il puisse jouir. » Huot, *op. cit.*, p. 135.

l'autonomie²¹⁵. Caractéristiques et attributs divins, ainsi Dieu créa l'homme à son image et « l'homme a créé Dieu à son image prénatale²¹⁶. » Dans l'œuvre *L'Œil*, tout est organisé, disposé et construit afin que l'œil du spectateur s'identifie et se confonde à l'organe masculin, c'est-à-dire au motif de l'œil.

La métaphore proposée par l'œuvre *L'Œil* et le thème corollaire du mythe de Narcisse enchaîne le spectateur à une expérience sur la vision et la reconnaissance de soi et du monde, expérience d'une confrontation spéculaire « où le même découvre que son corps, en son image, est un comme est un le corps de l'autre dont ses yeux forment une autre image²¹⁷. » L'alternance entre le registre réel des éléments représentés et le registre de l'imaginaire évoqué par la symbolique de ces éléments, *L'Œil* pose la question des sources de la création artistique et de sa recreation par le regardant qui s'investit dans l'œuvre. Ainsi, *L'Œil* permet au spectateur de se découvrir, s'identifier et se confondre à Narcisse. De ce fait, il constitue son moi afin que sa construction psychique advienne.

²¹⁵ Grunberger, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁶ Grunberger, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁷ Marc Le Bot, cité dans Marcelle Brisson (dir.), «Narcisse, Autre, fragments sur le poétique», *Un bouquet de Narcisses(s)*, Montréal, Hexagone, 1991, p. 94.

CONCLUSION

L'observation s'impose comme la première étape dans la connaissance d'une œuvre. Plus nous observons le travail d'un même artiste, plus l'élaboration de liens plastiques et de rapports significatifs sont rendus possible. Ainsi, nous devenons prédisposés à comprendre les systèmes qui recouvrent l'organisation des œuvres, ou du moins à saisir leurs fonctionnements. Or, comment saisir les systèmes complexes de cueillette, de rangement, de classification et de recyclage d'Irene F. Whittome, par quoi et où débiter ?

Les formes symboliques offrent sans doute une voie royale et, les premières, m'ont interpellé dans la production de cette artiste. J'ai surtout remarqué le rôle de l'œuf, de l'œil et de la tortue. Utilisé depuis plus de trente ans, le symbole de l'œuf est une figure récurrente dans son travail. Tantôt sous forme de boule de coton¹, tantôt sous forme d'un réel œuf d'autruche, ce contenant, à l'image d'un lieu matriciel, suggère, tout comme la forme de la boîte qu'elle utilise d'ailleurs, l'incubation et la couvaison, les notions d'un potentiel et d'une émergence.

Pourquoi ne pas avoir choisi l'œuf d'autruche, si souvent utilisé², comme symbole emblématique me direz-vous ? Parce que l'œuf, ou la forme contenante³, ne m'est pas apparu comme le symbole initial et premier. Il ne fait que s'insérer dans le parcours, tels les cailloux semés, afin de retrouver un chemin de remontée dans la symbolique de l'univers whittomien.

Antérieures à l'utilisation de l'œuf, rappelons-nous des œuvres telles que *Atonement* (1989, collection privée), *Bel esprit* (1989, propriété de l'artiste), *A Female Property* (1989, Banque d'œuvres d'Art du Canada) et *Unity & Fecundity* (1990, propriété de

¹ Par exemple, *Egg* (1970, Musée d'art contemporain de Montréal) où les œufs sont en fait des boules de ouate.

² Par exemple, *Gymnasium : Outfit of the Soul* (1997, Art Gallery of Hamilton), *Clavier ; Notes* (1995, Musée national des beaux-arts du Québec) et *Curio ; Fantaisie-Fantasia-Fancy-Phantasterien* (1994, Musée des beaux-arts du Canada).

³ Par exemple, la boîte vitrée de *Curio*, la boîte de plexiglas de *L'Œil* ou encore l'enclos architectural de *Illuminati* (1987, propriété de l'artiste).

l'artiste). À première vue, ces compositions semblent représenter des fleurs exotiques aux couleurs flamboyantes. Une deuxième lecture révèle leur nature féminine et sexuelle. Puis une étude plus attentive montre qu'elles ne représentent ni fleur, ni sexe de femme, mais qu'elles évoquent et incarnent plusieurs images au fort pouvoir symbolique.

De plus, Whittome utilise des figures phalliques et structure ses images en faisant prédominer l'axe vertical. Peut-être est-ce pour sa capacité reproductive, de son importance et de son rôle dans la reproduction, qu'un emprunt à ce type de symbole masculin est fait. Par exemple, dans l'œuvre *Ozeanische Kunst* (1990, Musée national des beaux-arts du Québec) s'entremêlent des cornes de nez et de tête, des traits en flèche, des protubérances phalliques à l'endroit des organes génitaux, le tout exécuté en rouge sang, noir et blanc immaculé, sur des reproductions de masques et de sculptures d'Océanie et de Guinée. Des statuettes fétiches, à l'image d'amulette, sont ainsi modifiées par cette symbolique masculine sous forme de traces laissées, telle la signature de l'artiste.

Quant à l'axe vertical, nous le retrouvons dans des œuvres telles, le triptyque *Murphy, Watt, Molloy* (1980-1983, propriété de l'artiste), *Icunabula of a Bridge* (1984, propriété de l'artiste) et *Jugement principe féminin* (1989, propriété de l'artiste). Le recours à l'ersatz de figures phalliques et à la position érectile qui ne renvoient pas directement à la sexualité, mais plutôt à la possibilité et à la capacité reproductive de ces symboles, semble récurrent dans son travail. Les symboles permutent, se transforment⁴ et se métamorphosent sous une autre forme, voire dans une autre forme. Ces combinaisons contribuent ainsi à doter ses figures d'une capacité d'auto-reproduction par leur caractère androgyne et bisexuel. Dans ce sens, *Créativité/Fertilité* (1989, Musée d'art contemporain de Montréal) suggère même une adéquation entre le travail de la création et l'œuvre d'engendrement, l'artiste se substituant au couple⁵ dans le rôle séminal qui mène à la gestation. Ainsi l'œuvre de

⁴ Cependant il ne s'agit pas d'une évolution plastique, mais bien d'une transformation en autre chose.

⁵ Symboliquement elle serait donc hermaphrodite.

Whittome prendrait comme sujet principal une réflexion sur le geste de créer à travers différentes métaphores, dont celles du désir, du don, de l'échange ou même de l'accouplement physique ou symbolique.

L'image de l'œil s'inscrit au premier rang parmi les grands archétypes qui traversent l'œuvre d'Irene F. Whittome. Ainsi, l'œil prend place dans la boîte transparente, rembourrée par des œufs, où la percée circulaire rappelle le passage vaginal de la femme. C'est dans cet esprit que les mailles de la chaîne descriptive de l'œuvre *L'Œil* (1970), ont été tissées une à une. Les chaînons construits à partir de tous les éléments réunis ont convergé vers ce point : l'œil. Ce symbole incarne l'autorité paternelle, le phallus lacanien dans sa résolution castratrice, le sexe féminin qui avale et génère la vie : l'œil sexuel est fertile.

À partir des versions du mythe antique de Narcisse, il a été possible de mettre en évidence les qualités et les attributs de ce personnage mythologique. Ainsi, la symbolique universelle et l'anthropologie sociale ont permis de retracer plusieurs déguisements du narcissisme, en corrélation avec ses attributs. Ces notions ont été conjuguées aux concepts psychanalytiques qui entourent le rôle du narcissisme dans la constitution du Moi afin de laisser transparaître plusieurs des images qui émergent de l'œuvre *L'Œil*.

Cependant, les pistes interprétatives, issues de cette conjugaison disciplinaire, demeurent ouvertes et ne prétendent pas à une finalité définitive. L'addition de ces multiples niveaux d'interprétation issus des différentes disciplines ont plutôt donné lieu à relecture de cette œuvre. Ils ont aussi construit la figure de l'œil en un ersatz costumé qui prend de nombreux déguisements et des allures de Narcisse androgyne ou hermaphrodite, de phallus, de bouche sexuelle, d'œuf-cocon et d'œil encerclé. Cependant, ces symboles sont tous rattachés au thème principal des œuvres « florales » déjà citées, et pointent, pour ne pas dire signifient une seule et même chose : la fertilité.

Or, cette qualité fertile appartient à deux mondes : l'un est réel et l'autre illusoire. Ainsi, l'œil reproduit du tableau de jeune fille par Petrus Christus renvoie à quelqu'un, soit à un corps, projection de soi-même. Par le biais de cet œil, le spectateur, accède aussi à la fertilité. Il ne s'agit pas bien sûr d'une fertilité dans le sens d'une reproduction humaine, mais plutôt une fertilité issue de la confrontation visuelle unissant le regardant au regardé, modèle que la psychanalyse a utilisé dans la constitution et la construction identitaire. C'est grâce à cette confrontation spéculaire que désormais l'identification et l'unification sont possibles. Ce courant alternatif qui passe par le regard, engendre une fertilité psychique, c'est-à-dire la reconnaissance d'une image unifiée et la révélation de soi à travers l'Autre, via les constructions imaginaires et fantasmatiques de deux sujets.

Devant *L'Œil*, certains auteurs⁶ ont avancé que l'œil représenté était celui de la figure mythologique de Narcisse. Or, la piste de lecture, ou devrais-je dire une des pistes, ne se révèle pas aussi facilement. Le sens interprétatif revêt plusieurs costumes, et, il se dévoile peu à peu sans donner à voir l'entièreté de la pièce à découvert. Loin de demeurer à la surface des choses, tout comme le fait le héros spéculaire de l'Antiquité, Irene F. Whittome invite le spectateur à franchir la surface du miroir. La stratégie de la mise en exposition, la constitution des musées personnels⁷, est une des manières dont elle souhaite faire réfléchir et cheminer le spectateur par la multiplication des objets du quotidien mis en scène et promulgués au rang d'œuvre d'art⁸.

⁶ Par exemple, René Payant et Rose-Marie Arbour, parlent de *L'Œil* (1970, Musée d'art contemporain de Montréal), nomment la figure de Narcisse et établissent certains liens avec l'œuvre, sans toutefois fournir une interprétation. Ils donnent des pistes, qu'ils laissent ouvertes. René Payant, « Irene F. Whittome : le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention », *Parachute*, été 1977, n° 7, p. 9-15 et Marcelle Brisson (dir.), Rose-Marie Arbour, *Un bouquet de Narcisses(s)*, « Se faire un double », Montréal, Hexagone, 1991, p. 91-117.

⁷ Le *Musée des Traces* (1989, Musée des beaux-arts de l'Ontario), *Musée noir* (1992, Musée d'art contemporain de Montréal) et *Musée blanc II* (1975, Musée des beaux-arts de l'Ontario).

⁸ Un peu dans le même esprit que Duchamp avec une œuvre comme *Objets trouvés=objets* (1975, coll. privée).

À mon tour, j'ai choisi de faire une partie de l'itinéraire qu'offre la reconstitution physique et symbolique des motifs traités par l'artiste. En scrutant les éléments et les symboles que *L'Œil* emprunte, en étudiant leur organisation, en établissant des analogies et des correspondances avec d'autres œuvres, je propose de décoder le langage plastique de la production de Whittome, un langage de reproduction.

BIBLIOGRAPHIE

- Anzieu, Didier, *Beckett*, Paris, Folio, Collection Essais, 1999, 299 p.
- Anzieu, Didier (dir.), *Les enveloppes psychiques*, Paris, Bordas Dunod, Collection inconscient et culture, 1987, 253 p.
- Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas Dunod, 1985, 236 p.
- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 265 p.
- Bataille, Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, Éditions 10-18, 2001(1928), 178 p.
- Bataille, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions 10-18, 1965 (1957), 309 p.
- Bélisle, Josée, *Irene F. Whittome*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1997, 47 p.
- Biedermann, Hans, *Dictionary of Symbolism : Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, New York, Penguin Books-Meridan, 1994, 465 p.
- Brisson, Marcelle (dir.), *Un bouquet de Narcisses(s)*, Montréal, Éditions l'Hexagone, 1991, 305 p.
- Cazenave, Michel (dir), *Encyclopédie des symboles : astrologie, cabale, mythes, nombres, alchimie, divinités et croyances, héros et légendes*, Paris, La Pochothèque, Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989), 818 p.
- Chainey Gagnon, Vicky, traduction de Gérard Boulad, *Conversations Adu*, Lennoxville, Art Gallery of Bishop's University, 2004, 29 p.
- Chemama, Roland et Bernard Vandermersch (dir.), *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse VUEF, Coll. In Extenso, 1998 (1995), 462 p.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982 (1969), 1060 p.
- Cirlot, Juan Edouardo, *A Dictionary of Symbols*, New York, Philosophical Library, 1962, 400 p.
- Cyrulnik, Boris, *Sous le signe du lien*, Paris, Hachette Littératures, Coll. Pluriel, 1989, 319 p.

Derrida, Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, 141 p.

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 536 p.

Durand, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, 128 p.

Duruz, Nicolas, *Narcisse en quête de soi : étude des concepts de narcissisme, de moi et de soi en psychanalyse et en psychologie*, Bruxelles, P. Mardaga, Coll. Psychologie et sciences humaines, 1985, 192 p.

Eliade, Mircea, *Myths and Symbols : Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1968, 438 p.

Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968 (1949), 393 p.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, New York, Éditions Harper, 1962, 246 p.

Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 1952, 238 p.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 318 p.

Freud, Sigmund, *L'Homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Folio Essais, 1993, 250 p.

Freud, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Traduction de Janine Altounian, Paris, Gallimard, Collection de l'inconscient, 1987 (1910), 199 p.

Freud, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme », in *La vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 (1962), p.81-105.

Freud, Sigmund, *Cinq psychanalyses*, Trad. Marie Bonaparte et Rudolph M. Loewenstein, 11^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1982, 422 p.

Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 (1900), 573 p.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard, Coll. Idées, 1962, 189 p.

Frontisi-Ducroux, Françoise et Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997, 298 p.

Fry, Jacqueline, *Le musée des Traces d'Irene F. Whittome*, Montréal, Parachute, 1989, 59 p.

Fry, Jacqueline, *Irene F. Whittome 1975-1980*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1980, 90 p.

Gombrich, Ernst, *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Pantheon, 1960 (1956), 466 p.

Grunberger, Béla, *Le narcissisme : essai de psychanalyse*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1993, 347 p.

Hamilton, Edith, *La mythologie : ses dieux, ses héros, ses légendes*, Traduction de l'anglais, Bruxelles, Éditions Marabout, Collection Culture générale, 1997 (1940), 450 p.

Hamilton, Edith, *Mythology*, New York, Mentor Books, The New American Library, 1962 (1940), 335 p.

Huber, Gérard, *Freud : le sujet de la loi*, Paris, Éditions Michalon, 1999, 121 p.

Huot, Hervé, *Du sujet à l'image : une histoire de l'œil chez Freud*, Begedis, Éditions Universitaires, Collection Émergences, 1987, 221 p.

Huxley, Francis, *L'œil : mythes et métamorphoses*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 94 p.

Kin Gagnon, Monica, Claude Gosselin, Laurier Lacroix et Joyce Yahouda, traduction de Jean-Pierre Fournier, *Irene F. Whittome : Consonnance*, Montréal, Centre international d'art contemporain de Montréal, 1995, 66 p.

Kitagawa, Joseph M. et Charles H. Long, *Myths and Symbols Studies in Honor of Mircea Eliade*, Chicago et Londres, Presses de l'Université de Chicago, 1969, 438 p.

Lacan, Jacques, *Écrits 1, texte intégral*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Essais, 1999 (1966), 569 p.

Lacan, Jacques, *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le séminaire, Livre II*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 448 p.

Lacroix, Laurier, *Embarquement pour Katsura : Irene F. Whittome au CCA*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1998, 35 p.

Lacroix, Laurier, Jacqueline Fry et Sandra Paikowsky, *Irene F. Whittome*, Montréal, Galerie Samuel Lallouz, 1990, 75 p.

Lacroix, Laurier et Jack Shadbolt, *Irene F. Whittome : parcours dessiné : hommage à Jack Shadbolt*, Joliette, Musée d'art de Joliette, 1989, 112 p.

Lacroix, Laurier, « Narcisse plonge : sur deux séries récentes d'Irene F. Whittome », *Vie des Arts*, Vol. XXXI, n° 126, mars/printemps 1987, p. 32-33.

Lamoureux, Johanne, *Irene F. Whittome : bio-fictions*, Québec, Musée du Québec, 2000, 141 p.

Laplanche, Jean, Jean-Baptiste Pontalis et Daniel Lagache (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, Quadrige, 2002 (1967), 523 p.

Lavelle, Louis, *L'erreur de Narcisse*, Paris, B. Grasset, 1939, 246 p.

Merlot-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible, suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Collection Gallimard, 1983 (1964), p. 360.

Michel, Régis, *La peinture comme crime : ou la part maudite de la réalité*, Paris, Éd. Réunion des musées nationaux, 2001, 380 p.

Morgan Upton, Joel, *Petrus Christus : His Place in Fifteenth-Century Flemish Painting*, Pennsylvania, University Press, 1990, 130 p.

Ovide, traduction, introduction et notes par Joseph Chamonard, *Les métamorphoses*, Tome premier, Livre troisième, Paris, Éd. Garnier Flammarion, 1966, 504 p.

Papetti-Tisseron, Yves, *Des étoffes à la peau*, Paris, Séguier, 1996, 108 p.

Pausanias, texte établi par Michel Casevitz, traduction de Jean Pouilloux, *Description de la Grèce*, Tome V, Paris, Les Belles lettres, 1999, 279 p.

Payant, René, « Irene F. Whittome : le discours blanc de l'invention du classement au classement de l'invention », *Parachute*, été 1977, n° 7, p. 9-15.

Payant, René, « Regards sur le travail d'Irene Whittome », *Vie des arts*, 1977, n° 91, p. 28-30.

Photius, *Bibliothèque*, Tome III, « Conon, 24^e narration », texte établi et traduit par René Henry, Paris, Les Belles Lettres, 1962, p. 19.

Pontalis, Jean-Baptiste (dir.), *Narcisses*, Paris, Gallimard, 2002 (1976), 522 p.

Pont-Hubert, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, Collection Pluriel, 1995, 433 p.

Postel, Jacques, *Dictionnaire de psychiatrie et psychopathologie clinique*, Paris, Larousse, Les référents, 1998, 531 p.

Roberts, Helen E. and Eugene Dwyer, *Encyclopedia of Comparative Iconography*, Chicago, London, Fitzroy Dearborn Publishers, vol. 1, 1998, p. 357-362.

Rosolato, Guy, *Les cinq axes de la psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, 285 p.

Rosolato, Guy, *Éléments de l'interprétation*, Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 1985, 338 p.

Rosolato, Guy, 338 p. *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1977 (1969), 364 p.

Sainte Bible, traduction de Louis Segond, London, Trinitarian Bible Society, n. d., Livre 2 du Cantique des Cantiques, versets 1 à 7.

Schmidt, Joël, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Références Larousse, 1992 (1985), 319 p.

Sophocle, *Œdipe Roi*, in *Tragédies*, Paris, Gallimard, Les Belles Lettres, 1962, p. 204-205.

Stoloff, Jean-Claude, *Interpréter le narcissisme*, Paris, Dunod, 2000, 163 p.

Thériault, Michèle, *Irene F. Whittome : Musée des Traces*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 1990, 69 p.

Valéry, Paul, *Poésies : album de vers anciens, charmes, amphion, semiramis, la cantate du narcisse. Pièces diverses de toute époque*, Paris, Gallimard, 1969 (1929), 211 p.

Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund (Suède), Gleerups, 1967, 448 p.

Waldemar, Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, Paris, Éditions de Boccard, 1965, Collection École française d'Athènes, 321 p.

Wolff, Étienne, *Les changements de sexe*, 3^e éd., Paris, Gallimard, Collection L'avenir de la science, 1946, 306 p.